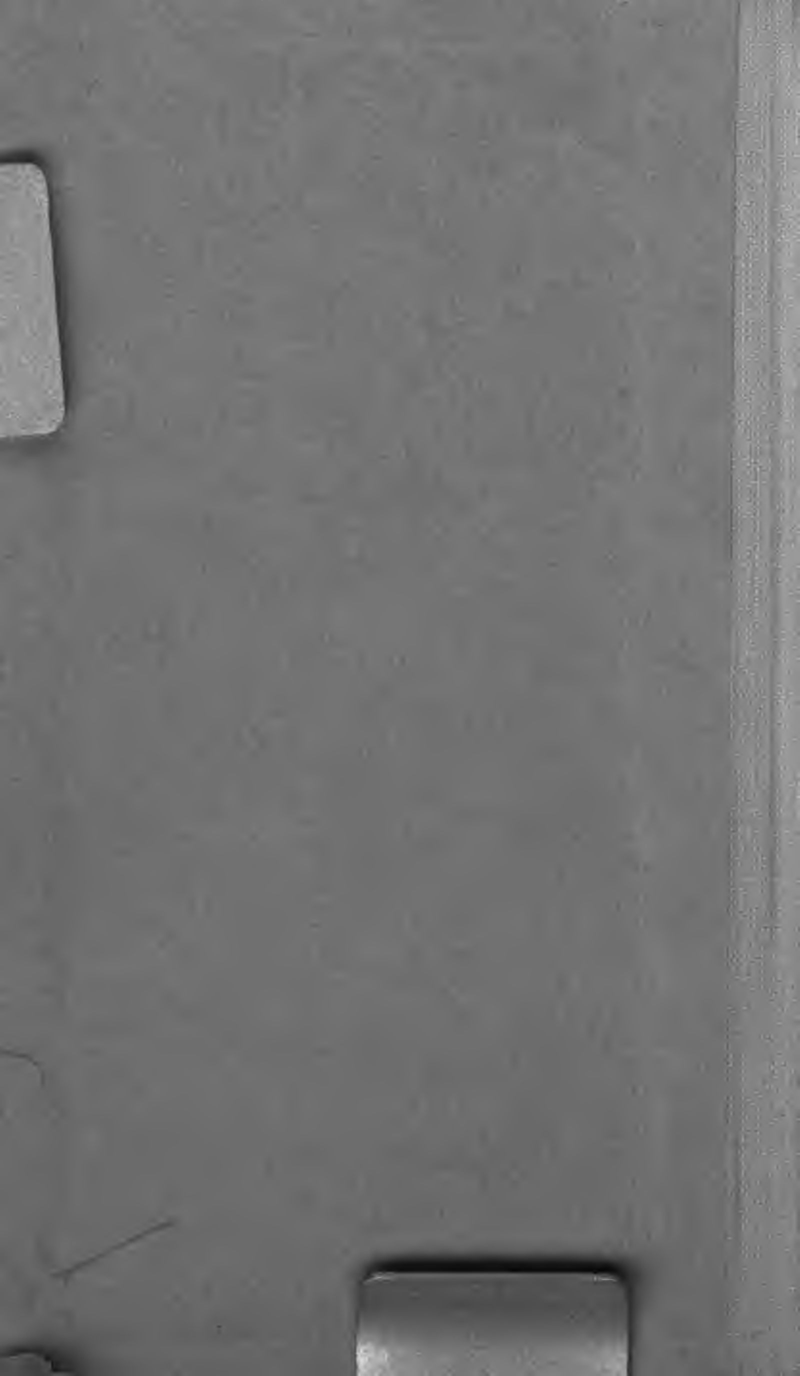

NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 06892943 3



Cäcilia

eine Zeitschrift

für die

musikalische Welt

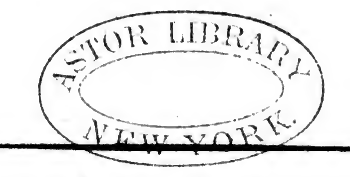
herausgegeben

von einem Vereine von Gelehrten,
Kunstverständigen und Künstlern.

Fünfter Band

enthaltend Heft 17, 18, 19, 20.

Mit vier Notenblättern, und einem Facsimile;
nebst Intelligenzblatt Nr. 17 bis 20.



Mainz

Im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhnen.

1826.

Inhalt

des

fünften Bandes der *Cäcilia*.

XVII.

XVIII.

XIX.

XX.

3. *Beethoven* Opferlied, Part., Stimmen und Clav. Ausz. Mainz b. Schott; rec. vom Capellmeister Ritter *Ign. v. Seyfried.* S. 247. (Vgl. S. 30.)
4. *Beethoven* Bundeslied, Part., Stimmen und Clav. Ausz. Mainz bei Schott; rec. von *J. v. Seyfried.* S. 250. (Vgl. S. 30.)
5. *Beethoven* Ariette „Ich war bei Chloen", mit Clav. oder Guit. Mainz bei Schott; rec. v. *Seyfried.* S. 250.
6. Fantaisie p. la flûte, p. *Gabrielsky*; rec. von *Aab.* S. 251.
7. De la fixité et de l'invariabilité des sons musicaux etc. par *La Salette*, Paris, chez Dondey-Dupré; rec. v. *Chladni.* S. 253. (Vgl. S. 151.)
8. Duo concert. p. vlon et velle, p. *Maurice Ganz*, Op. 6, — und Duo concert. p. id. p. *Maurice* et *Leopold Ganz*, Op. 7. Mainz bei Schott; rec. von *d. Red.* S. 255.
9. Sixième Sinfonie p. *Küffner*, Op. 150. — Septième desgl. Op. 164, Mainz b. Schott; rec. von *d. Red.* S. 257.
10. Variationen über das Ariettchen: „Wenn ich ein Schätzchen" für Pianoforte, von *Küffner*. Op. 162, Mainz b. Schott; rec. von *d. Red.* S. 262.
11. *Hugot* und *Wunderlichs* Flötenschule, — und Méthode de flûte, abrégée, par *Hugot* et *Wunderlich*, Mainz b. Schott; rec. von *Aab.* S. 263.
12. Instructive Variationen für Pianoforte, von *A. André*, Offenbach b. J. André; rec. von *d. Red.* S. 264.
13. Impromptu brillant p. Pf. à 4 m. par *C. Czerny*, Op. 116, Berlin b. Laue; rec. v. *Zyx.* S. 265.
14. Rhapsodieen von *Aloys Schmitt*, Heft II, Op. 62, Berlin b. Laue; rec. von *Aab.* S. 266.
15. Variations à 4 m. p. Pianof. p. *Jacques Schmitt*, Op. 27. Variations p. id. Op. 28, beide Mainz bei Schott; rec. von *d. Red.* S. 266.
16. Sammlung religiöser Gesänge. Sct. Gallen bei Huber et Comp.; rec. von *Chr. H. Rink.* S. 267.
17. Sechs geistliche Lieder, für eine Bass- oder Altstimme, von *Chr. H. Rink*, Mainz bei Schott; rec. von *Gfr. Weber.* S. 268.
18. Der Ehestand, Lieder für 4 Männerstimmen, von *Beck*, Mainz bei Schott; rec. von *d. Red.* S. 269.

Über ein gewöhnliches Vorurtheil in Ansehung der Klangfiguren einer Scheibe.

Von

E. F. F. Chladni.

Vorbemerkung.

Wir hatten schon vielfältig die Erfahrung gemacht, dass, ungeachtet unser grosser Forscher Chladni, seit Jahrzehnten, sich bemüht, seine, von der ganzen gelehrten Welt bewunderte Entdeckung der sogenannten Klangfiguren, auch dem Publikum, durch öffentliche Vorlesungen, bekannt, anschaulich und begreiflich zu machen, die Grundidee der Sache doch noch so häufig, ja leider sogar gemeiniglich, aufs gröblichste misverstanden, und namentlich unter anderen so verstanden zu werden pflegt, als habe jeder Ton an und für sich selbst seine gewisse Gestalt, welche auf Herrn Chladnis Glasscheiben zu schauen sei; so sei z. B. der Ton C seines Ansehens ein Kreuz, D ein Stern, E ein Zirkel, F ein Oval u. s. w.!! (ein Glaube, welcher, so krass er ist, uns doch selbst von sonst sehr verständigen Leuten geäussert worden ist,) — oder gar als könne man auf einer Glasscheibe, oder sonstigen klingenden Fläche, je nachdem man sie nach dieser oder jener beliebigen Figur schwingen mache, jeden beliebigen Ton erzeugen u. dgl.

Wir waren im Begriff, zur Beseitigung dieses und anderer ähnlicher, wahrhaft ärgerlicher Misverständnisse der Chladnischen Theorie, durch einen eigenen verdeutlichenden Artikel in der *Cäcilia* moglichst zu wirken, als uns die erfreuliche Gelegenheit ward, Herrn Dr. Chladni selbst um die Übernahme dieser Arbeit zu ersuchen, welche Bitte er, wie nachsteht, zu gewähren die Gewogenheit gehabt hat. *D. Red.*

Schon oft habe ich die unangenehme Erfahrung gemacht, dass es bey aller möglichen Deutlichkeit des Vortrages doch äusserst schwer ist, bey Manchen eine einmahl gefasste unrichtige Vorstellungs-

art wegzuschaffen und bessere Begriffe an deren Stelle zu setzen.

Hieher gehört unter andern die ganz schiefe Ansicht der Klangfiguren einer Scheibe, wo so Mancher, ohngeachtet alles dessen, was ich deutlich genug darüber gesagt habe, sich nicht von der Vorstellungsart lossmachen kann, als ob jeder Ton eine gewisse Figur gebe, und als ob man an einem solchen klingenden Körper durch verschiedene Arten des Greifens nach Belieben die Töne, etwa c, cis, d, dis u. s. w. hervorbringen könne.

Sie glauben, es habe damit dieselbe Bewandniss, wie mit den gewöhnlichen Tönen einer Violinsaite, die man durch verschiedenes Greifen nach Belieben erhöhen oder erniedrigen kann. Mit diesen hat aber die Sache nicht die mindeste Ähnlichkeit, wohl aber mit den Flageolettönen einer Saite. Wenn eine Saite auf einem Geigeninstrumente auf gewöhnliche Art durch Greifen verkürzt, und deren Ton dadurch erhöht wird, so ist sie gar nicht mehr als dieselbe Saite, sondern als eine kürzere Saite anzusehen, die allemahl ihren Grundton giebt, d. i. bey ihren Schwingungen nur eine einfache Krümmung bildet. Wenn aber Flageolettöne einer Saite hervorgebracht werden, (nicht, wie bey den gewöhnlichen Tönen, durch Niederdrücken, sondern nur durch gelinde Berührung einer Stelle wo ein Schwingungsknoten ist, und durch gelindes Streichen in der Mitte eines schwingenden Theils), so wird die Saite nicht etwa abgekürzt, sondern es wird

allemahl die ganze unabgekürzte Saite in irgend eine Zahl von schwingenden Theilen eingetheilt,*) die sich abwechselnd nach entgegengesetzten Richtungen krümmen, wobey die Schwingungsknoten, ungefähr so, wie der Ruhepunkt eines Hebels oder Wagebalkens, ohne Bewegung bleiben. Nachdem also die Saite sich in irgend eine Zahl von gleichen Theilen eintheilt, so sind die schwingenden Theile desto kleiner, je grösser deren Zahl ist; es muss also auch der Ton in demselben Verhältnisse höher (d. i. es müssen die Schwingungen schneller) werden. Wenn man also den Grundton, wo die Saite ganz hin und her schwingt, und nur eine einfache Krümmung bildet, als Einheit ansieht, so werden, wenn sie bey ihren Flageolettönen in 2, 3, 4 oder mehrere Theile getheilt schwingt, auch die Töne in den Verhältnissen dieser Zahlen stehen; sie wird also schlechterdings keine andere Töne geben können, als den Grundton, die Octave desselben, die Quinte der Octave, die doppelte Octave, die zunächst höhere grosse Terz, u. s. f. Zwischen diesen, mit der natürlichen Zahlenfolge übereinkommenden Tönen, giebt es keine, und wenn man sich bemühen wollte, durch irgend eine Art von Greifen oder Streichen, die hierzu nicht passt, die Saite in schwingende Bewegung zu setzen, so würde man zwar ein Geschwirre, aber keinen Ton erhalten.

Eben dieselbe Bewandniss hat es mit den verschiedenen Klangfiguren und Tönen einer Scheibe,

*) *Cäcil.* 1. Bd. [Heft 1 S. 86 f.]

wo ebenfalls nicht von Tönen, die man etwa nach Willkühr hervorbringen könnte, die Rede seyn kann, sondern von den verschiedenen möglichen Eintheilungsarten, oder Figuren, deren jede mit den übrigen in bestimmten Tonverhältnissen steht. Hier kann man also ebenfalls nicht jeden Ton nach Belieben hervorbringen, sondern nur solche Töne, oder vielmehr Tonverhältnisse, die den Eintheilungsarten oder Figuren zukommen, aber weit verwickelter sind, als an einer Saite. An jeder einzelnen Scheibe wird zwar jede Figur mit einem gewissen Tone übereinkommen, aber an verschiedenen Scheiben wird bei derselben Figur der Ton sehr verschieden seyn, und die Höhe oder Tiefe derselben wird von der Grösse, Dicke, Elasticität und Schwere der Scheibe abhängen; die Tonverhältnisse der verschiedenen Figuren unter sich bleiben aber immer dieselben. Wenn ich also in meiner Akustik, und mitunter noch besser in meinen Neuen Beyträgen zur Akustik, Tabellen über die verschiedenen Tonverhältnisse bey den verschiedenen Schwingungsarten der Scheiben gegeben habe, so sind die angegebenen Töne nur für den Fall, wenn bei einer gewissen Schwingungsart der angegebene Ton Statt findet, so zu verstehen; ist aber an einer Scheibe der Ton dieser Schwingungsart ein anderer, so muss alles gleichförmig transponirt werden, so dass die Tonverhältnisse unter einander immer dieselben bleiben.

Chladni.

Fragmente,

von

Franz Horn. *)

Wenn die Musik in sich selbst die ätherischste und frömmste aller Künste ist, so kann sie auch am leichtesten misbraucht werden. Sie wird misbraucht, wenn sie zur blossen Erhohlung oder sogenannten Aus- und Abspannung oder gar zum Amüsement **) dienen soll. — Was die possirlichen Sprünge eines Affen allenfalls vermöchten, dazu soll der Genius nicht in Anspruch genommen werden.

Sie wird ferner grässlich misbraucht, wenn sie als Surrogat der mangelnden geistigen Unterhaltung, als Verhüllung des Nichtdenkens, oder überhaupt der tönenden Eitelkeit dienen muss. Wie oft sie aber also misbraucht wurde, das sei der heiteren Polyhymnia und der sinnig tiefen *Cäcilia* geklagt, die sich beide vereinigen mögen, um diesem Unwesen zu steuern! Es ist wirklich so weit gekommen, (wie bereits anderswo bemerkt worden), dass man, ohne Gefahr zu beleidigen, keine Dame

---

*) *Cäcilia*, 2. Bd. (Heft 8.) S. 241.

**) Bekanntlich übersetzte einst ein geistreicher Schriftsteller das unangenehme Wort „sich amüsiren" durch „sich entmusen". *A. d. Vf.*

mehr fragen darf, ob sie musikalisch sei; (denn leider wird schon lange das schöne Wort „musikalisch sein", als gleichbedeutend mit „Musiktreiben" gebraucht.)

Was sich beim gewöhnlichen Musiktreiben erreichen lässt, wissen wir wohl alle. Aber auch selbst das gründlichste Musiktreiben, und zwar bei einer gewissen Gattung von Talent, die ohne Tiefe des Gemüths bestehen kann, wird nie zur wahren Kunst führen. Denn auch von der Musik gilt, was von der Poesie gesagt werden darf, dass sie niemals ausserhalb dem wahren, von allen Zufälligkeiten gereinigten Leben stehen dürfe, und wer nicht Musik hat in sich selbst, wird sie in ächter Bedeutung auch nie geben können.

Es versteht sich freilich von selbst, dass jemand als Auserwählter, Glücklicher und Gebildeter, sein ganzes Leben zum reinsten Gesange erhoben haben kann, ohne deshalb singen zu können; aber es sollte auch nicht minder erkannt werden, dass, ohne Harmonie im Innern, unmöglich ein wahrhaft vortrefflicher, gediegener Gesang erzeugt werden könne. Oder meint Ihr etwa, dass in der Musik auf den Charakter und innern Werth des Producirenden oder Vortragenden gar nichts ankomme? Meint Ihr, dass ein leerer, seichter, fratzenhaft eitler Mensch, wenn er nur die gehörige Brustanlage besitzt und eine gute Schule durchgemacht, einen grossartigen Choral genügend vortragen könne? — und, warum sollte hier nur vom Choral die Rede sein? Glaubt

Ihr, dass er, dem innere Würde fehlt, dennoch würdig sei, ein edles Lied von Gluck, Mozart, Haydn, u. s. w. zu singen? Er mag hunderten und tausenden genügen; doch gewiss nicht dem wahrhaft frommen und fröhlichen Gemüthe, das in sich selbst jene Gesänge ganz anders, auch in stummer Musik, vernimmt.

Ich weis sehr wohl, dass gegen diese Ansicht gar Vieles erwiedert werden mag, was sich ganz wohl wird hören lassen. Man braucht z. B. nur die Bedeutung der Worte „Charakter“ „innerer Werth“ u. s. w. mit gewöhnlichem Lineal zu messen; indessen wird keine Sache deutlicher durch das Herumdisputiren um dieselbe, sondern durch das ruhige Hineingehen in dieselbe. So möge denn auch dieses ernste Fragment auf eine ernste Weise beschlossen werden.

Wir wissen alle, dass Dante's Hölle unendlich reicher und farbiger ausgestattet worden ist, als sein Himmel, und die Antwort auf die Frage, woher das kommen möge? ist jedem geläufig. Nur in seltnen Momenten der süssesten Erhebung wagen wir, von den Freuden des Himmels etwas zu ahnen. Aber auch diese Ahnungen möchten selbst bei den vortrefflichsten Menschen gar manches Verschiedene haben. Nur in einem einzigen Punkte sind, seit der christlichen Zeitrechnung, die Phantasien aller Nationen, ja vielleicht aller ahnungsfähigen Menschen, überein gekommen: man hat den Himmel mit Musik erfüllt. —

Dass dadurch die Poesie nicht ausgeschlossen sei, versteht sich ganz von selbst, da man ja das Entquollene nicht haben kann, ohne die Quelle.

Franz Horn.

Schon im Jahre 1802, wo der treffliche Cherubini wenigstens im Allgemeinen mehr Liebe zu geniessen schien als heut zu Tage, da man wohl gar hie und da seinen herrlichen „Wasserträger" zu vergessen anfängt, äusserte ich in einem Fragment, um durch ein Bild die Hauptsache auszusprechen, Mozart habe die ganze Schönheit *en face* gesehen, Cherubini aber wenigstens *en profil.* Es sei verstattet, an das kleine Wort zu erinnern, das ich auch heute noch keineswegs zurücknehme.

Fr. Horn.

Edle Naturen veredelt Musik, doch flache verflacht sie;
Was Polyhymnia spricht hört nur der — tiefere Sinn.

Fr. Horn.

Ueber Recensionen
überhaupt, und insbesondere über die *in der Cäcilia* erscheinenden, und über *Anonymität und Pseudonymität.*

Was sollen denn eigentlich Recensionen?

Seit mehr als einem Jahrhundert ist das Recensiren an der Tagesordnung, und mehr als Einmal hat auch bei dieser und jener Gelegenheit bald dieser, bald jener, bald Dieses, bald Jenes als den eigentlichen Zweck des Recensirwesens aufgestellt; und doch lässt sich wetten, dass man unter zehn verschiedenen Personen, denen man der Reihe nach die obige Frage stellen wollte, von jeder eine andere Antwort erhalten würde.

Es ist hier nicht unsere Absicht, die besagte Frage zu erschöpfen und zu entscheiden, sondern wir wollen nur allein unsere Meinung über dieselbe überhaupt äussern, und insbesondere den Gesichtspunkt andeuten, welchen wir bei der Aufnahme von Recensionen in den Plan unserer Blätter im Auge haben, von welchem insbesondere wir bei den in der *Cäcilia* bis jetzo erschienenen und künftig öfter erscheinen sollenden Recensionen vorzüglich ausgehen.

Was zuerst die, schon manchesmal erhobene Frage betrifft, ob Recensionen für den recensirten

Autor, oder für das Publicum seien? — so dürfen wir uns wohl unbedenklich blos für Letzteres erklären. Zwar hört man nicht selten einen recensirten Autor oder Künstler sich darüber beschweren, die Recension seines Werkes könne ihn um nichts klüger machen: solcher bedenkt aber nicht, dass, wäre es darum zu thun gewesen, ihn zu belehren, es alsdann nicht nöthig gewesen wäre, die Recension drucken und das Publicum sie bezahlen zu lassen! *)

Was aber sollen dem Publicum Recensionen? — Die Antwort ergiebt sich wohl von selbst aus der Natur des Verhältnisses. Das Publicum soll und will von den Erscheinungen in der literarischen Welt Kunde erhalten. Aus den Novitätenverzeichnissen der Verlaghandlungen, aus Messkatalogen u. dgl. sind aber nur Namen und Titel zu ersehen, was in den mei-

*) Wir verkennen es durchaus nicht, dass auch der Autor aus einer wahrhaft gediegenen öffentlichen Beurtheilung seines Werkes zuweilen die erwünschteste Belehrung schöpfen kann; und eigentlich eben darum wär es nicht mehr als billig, wenn alle recensirenden Schriften und Zeitschriften es sich zum Gesetze machten, jedem in ihren Blättern recensirten Autor einen Abdruck der ihn betreffenden Recension zuzusenden: (denn es ist ja doch in der That ein recht inhumanes Verhältnis, dass mancher Verfasser von Manchem, was über, für, oder wider ihn geschrieben wird, oft erst nach Jahren, oft auch nie, Etwas erfährt! — Wir hätten in der That wohl Lust, mit Einführung des Gebrauches jedesmaliger Zusendung des betreffenden Blattes an jeden recensirten Autor den Anfang zu machen, müssten wir nicht befürchten, es mögte uns dieses, als neu und ungewöhnlich, ungleich gedeutet werden.
D. Red.

sten Fällen noch äusserst wenig sagen will. Das Publicum bedarf daher, ausser dem blossen Titel eines Buches oder einer Composition, auch noch etwas Näheres von seiner Beschaffenheit und Einrichtung zu erfahren, von der Art und Weise, wie der Verfasser oder Tonsetzer seinen Gegenstand gegriffen, aufgefasst, vom Gesichtspunct, aus welchem, und der Art, wie er ihn dargestellt, für welche Classe von Lesern, Spielern oder Sängern das Werk bestimmt und gerecht ist, u. s. w. u. s. w., was alles auch selbst der ausführlichste Titel nicht anzudeuten vermag.

Hierüber also dem Publicum Auskunft zu geben, ist eine vordersamste Pflicht einer jeden Recension, und zwar theils durch eine, die obigen Gesichtspuncte berücksichtigende Beschreibung des Werkes, theils auch, je nach Umständen, durch eine Erwähnung des Bemerkenswerthesten von seinem Inhalte, durch Auszüge und Probestücke aus demselben, u. dgl. (welche Auszüge und Probstücke übrigens freilich nie den Zweck haben sollten, dem Publicum das Lesen des recensirten Werkes selbst entbehrlich zu machen, wie dies doch oft genug, zur grössten Beförderung literarischer Oberflächlichkeit und Halbkennerei, der Fall zu sein pflegt.)

Ausser der vorstehend erwähnten, trockenen, inhaltlichen Relation über die Beschaffenheit des Werkes, verlangt aber das Publicum auch über dessen Gelungenheit und Werth oder

Unwerth benachrichtiget zu werden; und diesem Bedürfnisse gleichfalls zu entsprechen, d. h. also auch ein Urtheil über das Werk zu fällen, ist dann des Recensenten zweite Obliegenheit. *)

---

*) Es sollte sich eigentlich von selbst verstehen, dass diese Benachrichtigung des Publicum über den Werth des Werkes als solches, ganz unabhängig bleiben müsste von dem Umstande, ob der Beurtheiler mit den vom Verfasser aufgestellten Sätzen einverstanden ist, oder nicht, indem, im Falle einer Meinungsverschiedenheit, die Erörterung, welche von beiden Meinungen die richtige, welche unrichtig sei, nicht der Gegenstand einer, zur Benachrichtigung des Publicum über den Werth oder Unwerth des Werkes, bestimmten Recension sein kann und sein darf, und es eine höchst unschickliche Arroganz ist, wenn ein Mensch meint, seine von den, in einer Schrift aufgestellten Ansichten abweichende Meinung, — über deren Vorzug vor jener ein Urtheil auszusprechen doch wohl nicht ihm selbst zustehen kann, — doch in dem Gewand eines Urtheilsspruches, im richterlichen Gewande einer Recension, aussprechen zu dürfen; ein Unfug welcher indessen, im heutzutagigen Recensirwesen, leider häufig genug zu spucken pflegt, so wie auch umgekehrt, nicht selten ein Recensent, zumal ganz anonym, sich ein Fest daraus macht, über das Erscheinen einer Schrift den unbändigsten Jubel darum zu erheben, weil der Verfasser demjenigen Glauben huldigt, welchem er, der Recensent, zugethan ist. —

Wir wollen nicht läugnen, dass in manchen Fällen die Grenzlinien zwischen einer reinen Beurtheilung des Werkes als solches, und einem Urtheilen über den Werth der darin ausgesprochenen Meinung, einigermassen ineinanderfliessen: wenn aber z. B. (wie man wohl Beispiele hat,) beim Erscheinen einer Streitschrift über einen bestrittenen Gegenstand, der Recensent solcher Streitschrift derselben jubelnden Beifall darum zollt, weil sie die und die Meinung aufstellt, als deren Anhänger er sich eben dadurch bekennt, — dann hört, um das Wenigste zu sagen, sein von ihm, dem Anhänger der einen Partei, ausgesprochener Beifall auf, ein Urtheil zu sein, dessen Gewand und Sprache er sich aber dann auch nicht unziemlicherweise anmasen

Wie soll er sich nun aber hierbei benehmen? welche Gewähr wird er dem Publicum für die Richtigkeit seines Urtheiles bieten?

Eine recht gediegene, durch und durch mit Beweisen und Belegen gefütterte Recension, kann wohl die Gewähr der Richtigkeit des darin ausgesprochenen Urtheils schon in sich selber tragen, und wir glauben wohl, bereits mehre Beurtheilungen dieser Gattung geliefert zu haben; (wir erinnern unter andern an die von Büttingers Bearbeitung der Asiolischen Anfangsgründe der Musik, (*Cäcilia* 1. Bd. S. 40,) — von Sabelons Orgelschule, (Ebend. S. 74,) von Bierey's Demagogisch, (S. 133,) von Göbels instructiven Clavierstücken (S. 145,) von Müllers Orgelschule, (S. 170,) von Spontini's Olimpia, (2 Bd. S. 1,) — vom Text der Euryanthe, (S. 42), — von Mattei's *Pratica d'accompagnamento*, (4. Bd. S. 135) *) u. a. m.

---

sollte. (Ein hinreichend schreiendes Beispiel liefert eine jüngsthin erschienene sich so nennende Beurtheilung der Stadlerschen so betitelten Vertheidigung der Echtheit des mozartischen Requiem, welche, unter der Firma einer Partheischrift gegen den Veranlasser der neuerlichen Forschungen über diesen Gegenstand, immer mit hingehen könnte und möchte, welche aber von einem, sich aufs lebhafteste zur Gegenpartei desselben bekennenden Anhänger der Stadlerschen Partei, doch im angemaseten Gewande einer unpartheiisch sein sollenden „Recension", ausgesprochen, um das Wenigste zu sagen, aufhört dasjenige zu sein, dessen Gewand und Überschrift sie sich anmasset.)

*) Zur Verständigung eines Unbekannten: Es ist, in Beziehung auf diese zuletzt erwähnte Recension, ein anonymer Brief an die Redaction eingelaufen, worin dieselbe privatim belehrt wird, es befänden

Allein es ist schon fürs Erste nicht zu läugnen, dass selbst solche ausführlich begründende Beur-

---

sich in jener Recension drei Unrichtigkeiten. Zur Verständigung des uns unbekannten Herrn Briefstellers, haben wir die Ehre, seine drei Ausstellungen folgendermasen kürzlich zu beantworten.

1.) „*Dal primo rovescio*" (sagt er, in Beziehung auf S. 137 der *Cäcil.*) „heisst hier nicht von der ersten, sondern bei der ersten Umdrehung." — Ohne zu verkennen, dass *Dal* zwar gewöhnlich von, oft aber auch wohl bei heisst, und angenommen auch, dass es „hier" bei heisse, so würde der Sinn der Phrase durch „bei" statt „von" Nichts gewinnen, und der Lehrling aus der, in beiden Fällen gleichmässig Nichts sagenden Phrase, jedenfalls Nichts lernen.

2.) „Weiss ferner Recensent" (so fährt der Brief in Beziehung auf S. 137 fort) „den *accordo* nicht richtiger, als mit Dreiklang, zu verdeutschen?" — Der Herr Briefsteller vergisst, dass es nicht heisst *accordo*, sondern *accordo perfetto.* Das Wort *accordo perfetto* und *accord parfait* heisst aber bekanntlich in der italienischen, wie in der französischen Kunstsprache, allerdings nichts anders als Dreiklang; und dass es auch an der befraglichen Stelle gar nichts anderes bedeuten kann, als Dreiklang, ist ganz evident daraus zu ersehen, weil eben von dem *accordo perfetto* gesagt wird, er habe zwei Umkehrungen, („Umdrehungen" nennt es der Herr Briefschreiber;) welches nur vom Dreiklange wahr ist, vom Vierklange oder Septaccorde aber, (welcher nicht zwei, sondern drei Umkehrungen hat,) unwahr wäre; wie denn auch die beigefügten Notenbeispiele von *accordo perfetto* nichts anderes als wirkliche Dreiklänge sind.

Man würde also nicht nur unrichtig übersetzt, sondern dem Verfasser des italiänischen Originaltextes auch noch einen Unsinn mehr aufgebürdet haben, hätte man, wie der Herr Briefsteller will, den Ausdruck *ogni accordo perfetto* anders übersetzen wollen, als durch „jeder Dreiklang."

3.) Endlich belehrt uns der Unbekannte Herr Correspondent, dass in dem Titel des Buches das *a* gar nichts anderes sei, als „eine antigrammatikali-„sche Abbreviatur von *ha* (hat), folglich in keiner „Weise *à quattro* stehen, sondern *a quattro* geschrie-„ben sein muss." — Der Titel heisst:

„*Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerati*
„*e contrappunti à più voci sulla scala ascendente*
„*e discendente maggiore e minore con diverse*
„*fughe* ☞ *a quattro e* 8."

theilungen, und auch solche, welche ihren Urtheilspruch durch Auszüge aus dem Werke belegen, doch immer noch einigermasen den Zweifel übrig lassen, ob die ausgezogenen Stellen nicht aus dem Zusammenhange gerissen — ob nicht, ausser dem mit Recht Getadelten, auch noch manches Lobenswerthe verschwiegen worden, oder umgekehrt? welche Zweifel gänzlich auszuschliessen man am Ende eigentlich das ganze Werk in die Recension abschreiben, oder es dem Leser selbst vorlegen müsste; — u. s. w. — und dass also, selbst ziemlich ausführlich begründete und mit Excerpten belegte Beurtheilungen, meistens doch noch keine vollkommene Gewähr ihrer Richtigkeit in

---

Wenn nun der Herr Correspondent den Verfasser des italiänischen Titels beschuldigt, er habe „antigrammatikalisch", zu teutsch sprachwidrig, *a* geschrieben statt *ha*, (hat,) so beschuldigt er denselben dieser Sprachwidrigkeit nicht allein ohne allen Grund, indess *fuga à quattro* natürlicher- und bekannterweise nichts anderes heisst, als vierstimmige Fuge, sondern er bürdet dem armen und wehrlosen Herrn Verfasser (er ist mittlerweile gestorben) ausser dem Grammatikalschnitzer, zugleich auch sogar noch weiteren Unsinn auf. Denn wir wollen einmal den Titel nach des Herrn Briefschreibers Vorschrift übersetzen, und das *a* für *ha*, (hat) gelten lassen. Alsdann hiesse der Titel:

Practische Anleitung zur Begleitungskunst über bezifferte Bässe und mehrstimmige Contrapunkte unter der auf- und absteigenden Dur- und Moll-Scala, mit verschiedenen Fugen hat vier und 8. —

Wenn das dem Herrn Verbesserer besser scheint, so wünschen wir Glück dazu.

Schliesslich berichtet uns der Herr Briefschreiber, dass von dem Mattei'schen Werke, welches er mit Lobsprüchen überhäuft, „bald die bereits begonnene Übersetzung des braven Arzer in Stral„sund herauskommen wird," wozu wir gleichfalls Glück wünschen. *d. Red.*

sich tragen. Denn wie oft finden wir in einer Recension, ein Werk gelobt oder getadelt, als Beleg dieses Urtheiles einige Stellen aus dem Werke ausgehoben, und die Schönheit oder Fehlerhaftigkeit derselben nach an sich selbst einleuchtenden Grundsätzen nachgewiesen; so scheint dann die Recension ein motivirt begründetes Urtheil, und ist es doch keineswegs, indem es doch lediglich von der Gewissenhaftigkeit oder dem Scharfsinne des Recensenten abhängt, etwa grade nur die vortheilhaftesten Stellen des Werkes zu excerpiren, die fehlerhaften aber zu übergehen, oder umgekehrt, oder, (wie wir es ebenfalls erlebt,) die *ipsissima verba* des Werkes, aus dem Sinne und Zusammenhange gerissen, in entstelltem Sinne wiedergebend, einem Verfasser, mit dem grössten Scheine von Begründung, den grössten Unsinn anzuschuldigen, u. s. w., so dass also auch hier, wie überall, das Meiste doch immer wieder auf Treue und Glauben des Recensenten beruht.

Allein auch zugegeben, dass eine wohl begründete und, so weit erfoderlich, mit Belegen versehene Recension ihre völlige Begründung befriedigend in sich tragen könne, so ist es doch aus verschiedenen Gründen nun einmal ganz unthunlich, dem Publicum lauter Recensionen von solchem Gewichte zu liefern.

Denn, fürs Erste, die Sache auch nur von der materiellen Seite betrachtet: wie vielen Raum

kosten Beurtheilungen solcher Art! Der gesammte Raum aller kritischen Blätter zusammengenommen würde, selbst wenn sie sämmtlich ihre Bogenzahl verdoppeln wollten, dennoch sicherlich bei Weitem nicht hinreichen, von jedem erscheinenden, erwähnenswerthen Werke auch nur Eine solche vollständig begründete Beurtheilung aufzunehmen.

Aber noch mehr als an Raum, würde es, fürs Zweite, an Männern fehlen, welche, mit den erfoderlichen Kenntnissen, auch den Willen, den Fleis und die Musse vereinten, Beurtheilungen so umfassender und erschöpfender Art über jedes Werk auszuarbeiten.

Es erscheint, diesem allen nach, in der That unausführbar, lauter Recensionen solchen Kalibers zu liefern, und daher ganz natürlich, dass unsere sämmtlichen kritischen Blätter, da das wohlbegründete Verlangen des Publicums nach Recensionen nun doch einmal befriedigt sein will, ihm keineswegs lauter solche durchaus begründet beweisende darzubieten pflegen, sondern zum bei Weitem grössten Theile — andere. Da dieses der Natur der Sache gemäss nicht anders thunlich ist, und daher auch wir uns nicht unterfangen, das Unthunliche zu leisten, so bleibt uns nur übrig, über die Art und Weise ins Reine zu kommen, wie wir, mit dem Aussprechen der Urtheile über die angezeigt werdenden Werke, und nament-

lich mit der Begründung solcher Urtheile, es meinen und halten.

Eine unvollständige Begründung ist, so meinen wir, eigentlich gar keine, ungefähr eben so, wie z. B. eine Kette, welche nicht in allen Gliedern haltbar ist, keine haltbare Kette heissen kann.

Aber noch mehr: eine scheinbare, in der That aber nur unvollständige Begründung ist in gewisser Hinsicht sogar noch schlimmer als gar keine, eben weil sie denn doch den Namen und die Physiognomie einer Begründung trägt. Uns scheint es immer eine unziemliche Anmasung, eine nur halb begründete Beurtheilung im Tone eines begründeten Urtheiles auszusprechen, ein Verfahren, welches vollends in den Händen eines befangenen oder wohl gar etwa parteiischen Recensenten sogar höchst gefährdevoll werden kann, eine heimliche Waffe, deren Verdebitirung eine gute Polizei mit gutem Grunde eben so wie Stilette, Glasdolche und Arsenik untersagen dürfte.

Darum halten wir es für besser, sicherer und gerader, dass da, wo nicht grade eine ganz vollständig begründende Beurtheilung gegeben werden kann und soll, lieber blos eine treue Beschreibung des Werkes geliefert, und, soll dabei zugleich auch über den Werth oder Unwerth desselben ein Urtheil ausgesprochen werden, dieses lieber gar nicht,

als blos halb und blos scheinbar, begründet werde.

Wo bleibt aber, — wird man einwenden — wo bleibt alsdann die Gewähr für die Wahrhaftigkeit der Beschreibung, für die Richtigkeit des Urtheils? —

Sie beruht in Ebendem, worin, wie schon oben erwähnt, am Ende ja doch die Gewähr für die Richtigkeit einer jeden, sowohl halb begründeten, als selbst einer möglichst vollständig begründenden Recension beruht, auf dem Vertrauen zur Wahrhaftigkeit, zu Unpartheilichkeit und Urtheilskraft des Recensenten.

Da aber diese, an sich zwar überall, bei nicht vollständig begründenden Recensionen aber ganz vorzüglich, nöthige Bürgschaft, freilich da gänzlich hinwegfällt, wo der Recensent unter der Ägide der Anonymität verdeckt bleibt, so haben darum freilich anonyme Recensionen, seien sie auch selbst mehr oder weniger durch Anführung von Motiven gewaffnet, jederzeit einen nur sehr zweideutigen, immer unzuverlässigen Werth. Sobald hingegen der Recensent sich zu seinem ausgesprochenen Urtheile bekennt und dadurch die Verantwortung für die Richtigkeit und jedenfalls für die Unparteilichkeit desselben, auf seinen ehrlichen Namen übernimmt; — dann freilich, aber auch nur dann, hat das Publicum eine Gewähr für die Glaubwürdigkeit der ausgesproche-

nen Würdigung, Empfehlung, oder Warnung, und dieses auch selbst dann, wenn sie nichts weiter wäre, als blose Empfehlung oder Warnung, auch ohne, vollständige oder unvollständige, Begründung und Nachweisung, nur aber auf Treu und Glauben eines sich nennenden Empfehlers oder Warners, ausgesprochen.

Wenn wir nun aber, aus dem eben erwähnten Grunde, es für wesentlich erfoderlich halten, dass der Empfehler oder Warner und überhaupt jeder Recensent sich nenne, indess eine ganz anonyme Empfehlung oder Warnung, der Natur der Sache nach, durchaus kein Gewicht haben kann; so müssen wir uns nun doch auch noch etwas näher darüber verständigen, was unter Anonymität und Nichtanonymität eigentlich verstanden werden kann.

Man braucht vom Recensenten nicht grade überall die Nennung seines eigentlichen bürgerlichen Vor- und Zunamens zu fodern, sondern es kann, an dessen Stelle, wohl auch manches Andere genügen. So wird man z. B. nicht läugnen, dass ein Schriftsteller, welcher, neben seinem, für seine bürgerlichen Verhältnisse geltenden bürgerlichen Namen, etwa Ein für Allemal einen Schriftstellernamen angenommen hat, wie z. B. „Theodor Hell", — „Friedr. Kind", „Jean Paul" u. d. gl., dass, sage ich, ein solcher, wenn er einer Recension diesen seinen Schriftstellernamen untersetzt, keineswegs anonym — wenigstens nicht in dem oben ausgeho-

benen Sinne des Wortes, heissen kann; denn, auch ohne in Anschlag zu bringen, dass die eigentlichen Namen solcher Pseudonymen offenkundig sind, und selbst wenn sie es nicht sind, so setzt doch jeder, welcher seinen Schriftstellernamen unter eine Recension schreibt, diesen seinen literarischen Namen zum Pfande der Verbürgung der Unparteilichkeit seines Urtheiles ein, und er wird, ist ihm an der Reputation seines Schriftstellernamens gelegen, sich möglichst hüten müssen, in seinen Beurtheilungen unwahr, parteyisch befunden zu werden; denn lässt er sich solchen Vorwurf ein- oder ein Paarmal zu Schulden kommen — was das Publicum doch immer gar bald entdeckt — so ist der Glaube, das Vertrauen der Lesewelt auf den Werth seiner Empfehlungen oder Warnungen, gar bald dahin, und es ist seinem Loben aller Credit, seinem Tadel der Stachel für immer benommen.

Was hier von literarischen Namen einzelner Personen gesagt ist, gilt, sehr offenbar, auf gleiche Weise auch von ähnlichen Collectiv- und Behördenamen. So ist z. B. der Name „die Redaction der Jenaer allgemeinen Literaturzeitung“ der Collectivname einer literarischen Behörde: und es ist wohl nicht zu zweifeln, dass eine solche Stelle, auch abgesehen davon, ob und in wie weit es offenkundig ist, welche Personen diesen Collectivnamen tragen, doch sicherlich die grösste Ursache hat, die Reputation von Wahrheit und Unparteilichkeit nicht aufs Spiel zu setzen.

Wir wenigstens finden es sehr natürlich, dass eine Redaction auf ihren guten Ruf wenigstens eben so sorglich und wohl noch viel sorglicher halte, als mancher, seinen wahren bürgerlichen Namen nennende Schriftsteller auf den seinigen.

Und auf gleiche Weise ist anzunehmen, dass selbst jeder einzelne Recensent, der seine Beurtheilungen auch nur ständig mit einer unkenntlichen Chiffer zu unterzeichnen pflegt, auch die gute Reputation solcher Chiffer zu erhalten suchen muss; oder thut er es nicht, so werden seine unter der Firma solcher Chiffer ausgesprochenen Urtheile sehr bald den Credit beim Publicum, sein Lob oder Tadel alles Gewicht verlieren, und seine etwaige Parteilichkeit also durch sich selbst unschädlich werden.

Wenn nun ein, auf irgend eine solche Weise sich nennender Recensent, seine günstige oder tadelnde Beurtheilung auch nicht ganz vollständig, oder auch selbst gar nicht begründet, so ist die Recension freilich in sofern keine vollgültige Beweisführung über die Güte oder Ungüte des recensirten Werkes, sondern nur eine Empfehlung oder Warnung, aber doch allemal eine verbürgte, welche, als solche, wohl immer noch weit mehr Vertrauen verdient, als eine, vom kritischen Dreifuss herab, hinterm Vorhange der Anonymität hervor, in der grösstentheils nur erborgten Form eines motivirten Urtheilsspruches von sich gegebene, anscheinend begründete Recension.

Darum also, weil, lauter vollständig begründende Recensionen zu liefern, auch der Redact. der *Cäcilia* eben so unmöglich ist, als es allen anderen kritischen Blättern von jeher gleichfalls unmöglich gewesen ist, — und weil wir nur anscheinend begründende Recensionen nicht nur für nichts beweisend, sondern auch für noch schlimmer halten als, ohne leidigen Schein von Begründung ausgesprochene, blose Empfehlungen oder Warnungen, sofern diese nur durch Treue und Glauben eines auf eine der vorerwähnten Arten sich nennenden Recensenten verbürgt sind, — so werden die Cäcilienblätter, wie auch schon bisher zum Theil geschehen ist, zwar ihre Beurtheilungen oft auch ohne vollständige Begründung, (aber dann jedenfalls ohne die Miene und den Schein einer solchen), zum Theil sogar lediglich als Empfehlung oder Warnung, aussprechen, alsdann aber freilich am allerwenigsten sich zum Organe anonymer Recensenten hergeben.

Unsere verehrlichen Mitarbeiter aber, so wie Jeden, der sich ein Urtheil zutrauen darf, laden wir ein, nach den vorstehend angedeuteten Grundsätzen, zur aufrichtigen Benachrichtigung des Publicum von der Beschaffenheit der Erzeugnisse unserer Literatur, und zur Empfehlung des Empfehlenswerthen, zur Auszeichnung desselben vor dem Schwalle des, leider in so überfluthenden Massen sich andrängenden Schofelgutes, und zur Warnung vor Schriften und Compositionen aus dieser letzten Classe, nach Kräften mitzuwirken.

Die Redact. der Cäcil.

Auflösung

der Räthsel - Canons
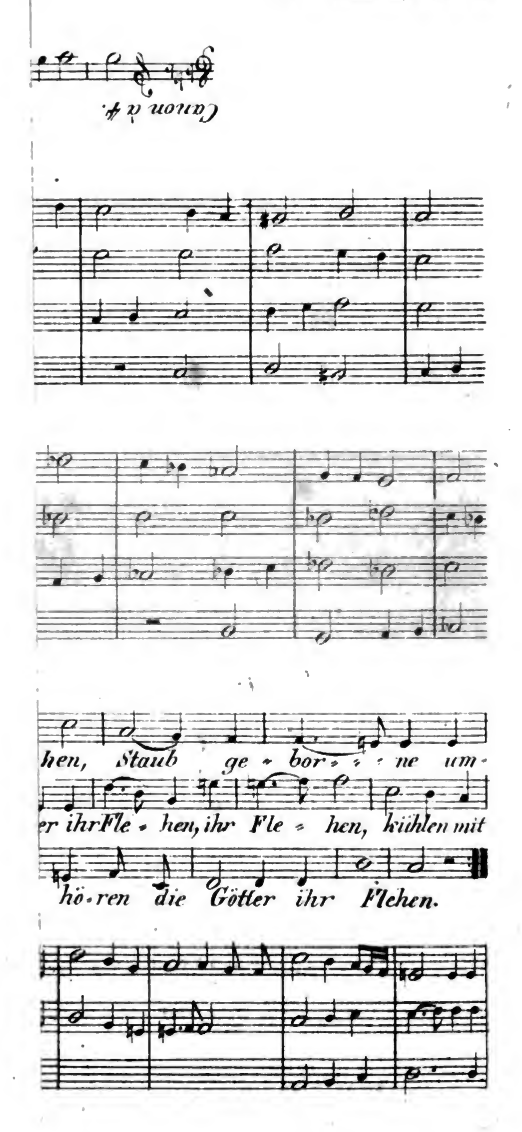
auf S. 122 des 2. Bandes (Heft 6.) der *Cäcilia*

von

Friedr. Kuhlau.

Auf dem beiliegenden Notenblatte sind, als Fig. I und II., zur leichteren Übersicht, unter *a.*) noch einmal die Aufgaben selbst, und unmittelbar darunter unter *b.*) und resp. *c.*) die Auflösungen, zu sehen.

Fr. Kuhlau.


Canon à 4.
hen, Staub ge - bor - - - ne um-
er ihr Fle - hen, ihr Fle - hen, kühlen mit
hö - ren die Götter ihr Flehen.

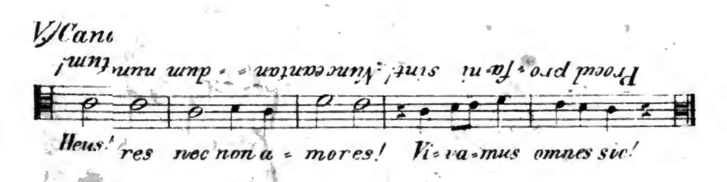
Zur Ca

S

hlau.







Die Auflösungen folgen in einem der nächsten Hefte.

Recensionen.

Handbuch der Harmonielehre, oder Anweisung zur Theorie der Musik. Zunächst zum Selbstunterricht für Seminaristen, und angehende Orgelspieler bestimmt, von *J. F. Lahmeyer*. Musiklehrer am Seminario, und Organist an der Egidienkirche in Hannover 1823. (Vierzig Bogen, Text mit Noten. Kostet 2 Rthlr. 12 ggr.)

Es soll uns freuen, wenn Preis und Bogenzahl dieses Werkes dem Hauptaugenmerke seines Verfassers nicht mächtig entgegen treten.

In den 2 bis 3 Jahren, welche der Seminarist im Institut zubringt, soll er, wie der Vf. wissen muss, ausser dem Generalbasse, noch manches Andere lernen, was ihm Noth thut um Menschen zu bilden. Reden, Lesen, Rechnen, Schreiben, Orthographie, Calligraphie, deutsche Sprache, Religion, Cathechisation etc., ferner Singen, Clavier- und Orgelspielen, Länder- und Völkerkunde, auch Formenlehre u. s. w. sind bey weitem wichtigere Dinge, als die Harmonielehre es für den Candidaten des Schulamtes ist. Sie dient ihm, den Choral nach Ziffern zu spielen, einen drey- oder vierstimmigen Choralgesang aussetzen, und allenfalls eine Kirchenmusik mit der Orgel begleiten zu können; dient sie ihm noch zu andern Dingen, so hat der Lehrer damit sich nicht zu befassen, da sie aus dem ihm angewiesenen Wirkungskreise treten. —

Der Verf. hätte also wohlgethan, schon aus diesem Grunde sein Werk abzukürzen; allenfalls blos die Theses angeben, darüber sprechen, und das Gesagte in Anwendung bringen lassen; das wäre für den Anfänger genug. Ein zweyter Cursus würde auf ähnliche Art dann näher zum Ziele führen. —

Nimmt man nun an, dass der Sohn eines Landschullehrers, was der Seminarist in der Regel seyn wird, für alle obengenannte Dinge sich Lehrbücher anschaffen muss, so wäre fast nicht durchzukommen, hätten sich nicht der trefflichen Männer viele gefunden, die, von dem geringen Einkommen des Dorfschulmeisters genau unterrichtet, mit aller Sorgfalt getrachtet hätten, die, dem Seminaristen nothwendigen Werke, um den billigsten Preis liefern zu können, indem sie kurz und gedrängt redeten. Das hätte billig Herr L. ebenwohl thun sollen. — Doch wir widerholen, dass es uns freuen solle, wenn wir irren, und das Dort nicht mit dem Hier und Überall in Eine Cathegorie zu bringen steht.

Von dem Werke selbst wollen wir nur mit Wenigem noch sagen, dass Gfr. Webers Theorie darin zum Grunde gelegt ist, jedoch da, wo der Vf. selbst spricht, manche Eigenthümlichkeiten obwalten. So glaubt Herr L., § 1, die Harmonielehre setze uns in den Stand, Tonstücke nach den Gesetzen der Schönheit selbst zu erfinden und zu bilden. — Ferner nennt der Vf. im § 11, den höhern zweyer Töne, ein Intervall; wiewohl er fortfährt: „Im eigentlichsten Sinne bedeutet der Ausdruck, Intervall, die Entfernung, oder Tonweite von einem höhern Tone zu einem tieferen." — Auch möchte das, womit er den § 12 anhebt, Manchen undeutlich scheinen: „Die Intervalle auf der ersten Stufe nennt man Primen, auf der zweyten Secunden, auf der dritten Terzen" u. s. w. — Vollkommene Consonanzen nennt der Vf. § 18, „solche Tonverbindungen, in welcher zwey Klänge wie Einer klingen; nämlich sagt er, die reine Prime", wogegen wir nichts einzuwenden haben; aber er redet hier auch „von der reinen 8, der 5, und selbst der 4." — Doch, es sey das Wenige genug, dies Handbuch, das übrigens sauber gedruckt ist, dem lehrbegierigen Musiker — anzuzeigen.

Dr. *Grosheim.*

Beytrag, den Gesang in den Schulen und Kirchen auf eine leichte und zweckmässige Art zu verbessern. Herausgegeben von *Philalethes*. Zeitz 1825. Auf Kosten des Verfassers, und in Commission in der Webel'schen Buchhandlung. (52 S. kl. 8v.)

Die, unsers Erachtens, ganz verständige und richtige Grund-Idee des Verfassers, welche in dem vorliegenden Schriftchen nur gar zu sehr mit ausführlichen Controversen, mit Declamationen, mit salbungsvollen Sprüchen und Excerpten u. s. w. durchwebt, und zur höchst unzweckmässigen Ausdehnung einer ziemlichen Brochüre auseinander gezerrt wird, ist mit zwei Worten folgende.

Der Unterricht der gesammten lieben Schuljugend im Choralsingen, sei es nach Noten, oder nach Ziffern, ist etwas viel zu Künstliches, um allgemein ausgeführt werden zu können. Es gilt dieses nicht allein vom vierstimmigen Singen, sondern selbst vom einstimmigen Absingen der Choralmelodie. — Wozu aber auch hier Noten oder Ziffern? Die Kinder lernen ja weit leichter, schneller und sicherer blos dem Gehöre nach, eine beträchtliche Anzahl von Choral-Melodieen, wenn man sie ihnen nur ein Paarmal vorgeigt oder auf der Orgel vorspielt *) völlig richtig nachsingen; wozu also sie mit dem Erlernen von Tonzeichen plagen, welche der Masse der lieben leinernen — oft barfüssigen, Schuljugend geläufig zu machen, nun doch einmal grösstentheils unthunlich, und jedenfalls höchst beschwerlich ist. Sind unter den Kindern einige der Tonzeichen kundig, so mögen diese sich, wenn sie wollen, die Melodie in ein Büchlein notiren: für die Masse aber ist die Einlernensmethode nach dem Gehöre, (die von unsern lieben Vorfahren her auf uns gekommene) sicherlich die leichteste, zweckmässigste und beste, wird sie nur mit Verstand und Umsicht angewendet.

*) Warum spricht der Vf. grade nur vom Geigen oder Orgeln? — Vor-Singen mögte übrigens, meinen wir, wohl noch viel natürlicher und zweckmässiger sein als jedes Vorgeigen oder Vorpfeifen. *D. R.*

Soll nämlich eine neue Kirchenmelodie erlernt, oder eine Veränderung einer bisher fehlerhaft gesungenen eingeübt werden, so lehre man sie erst den Kindern in der Schule, lasse auch von der Schule aus die Eltern und übrige Kirchengemeine in Kenntnis setzen, dass nächstens eine neue Melodie — oder eine alte mit neuen Verbesserungen, gesungen werden soll. Am bestimmten Tage mag der Geistliche von der Kanzel herab der Gemeine verkünden, dass die Schulkinder allein nunmehr die ersten Strophen der neuen Weise vorsingen werden, bei den folgenden Strophen (der Verf. verwechselt überall die Begriffe von Strophe und Vers, vorzüglich S. 40,) möge dann nach und nach die übrige Versammlung, jedoch Anfangs nur erst ganz leise und behutsam, mitsingen, so wird bald die Melodie der ganzen Gemeine geläufig sein. — Auch durch Umgänge der singenden Schuljugend vor den Häusern, durch das Abblasen der Stadt-Pfeifer vom Rathhause oder Thurme herab, bei Neujahrsumgängen, u. dgl. können neue Chorale den Erwachsenen bekannt gemacht werden.

Dies der beachtenswerthe Inhalt der sonst ziemlich breiten Schrift, welchem nebenbei auch wir, nach dem, was bereits früher in diesen Blättern über diesen Gegenstand, und namentlich auch über und gegen das vierstimmige Choralsingen der Kirchengemeinen, gesagt worden ist, im Wesentlichen aufs Entschiedenste beistimmen. Wer irgend einen Begriff davon hat, wie Viel gewöhnlich dazu gehört, einen Scolaren so weit zu bringen, dass er Töne richtig und sicher nach Noten treffe — und wer dabei sich die liebe Schuljugend denkt, wie sie in Masse nun einmal zu sein pflegt, — der meint gewiss nicht, dass der leichteste und sicherste Weg, einer ganzen Gemeine Melodieen einzulehren, darin bestehe, sie in Masse so musikalisch zu machen, als es erfoderlich ist, eine Melodie mit Sicherheit nach Noten richtig abzusingen!! Lernt sie es aber nur unsicher und halb, — dann ist es ja doch ohne Vergleich vernünftiger, sie lässt das Notensingen ganz bleiben, und singt fein sicher nach dem Gehöre. *d. Red.*

Geschichte der Musik, für Freunde und Verehrer dieser Kunst. Nach dem Französischen der Frau von *Bawr*, frei bearbeitet von *Lewald*. Nürnberg bei Heinr. Haubenstücker 1826. 13 Bg. kl. Oct.

Über das Original der Mdme. de Bawr, (ein Bändchen der von französischen Damen für französische Damen in Paris erscheinenden *Enciclopédie des Dames*,) ist bereits im 1. Bde. dieser Blätter (Heft 4.) S. 343 f. Nachricht gegeben worden; hier genügt daher die blose Erwähnung, dass das Werklein durch des Herrn Lewald Übersetzung, oder „freie Bearbeitung", wie er sie nennt, nunmehr auch teutschen Lesern geschenkt ist.

„Der Übersetzer", so sagt der freie Herr Bearbeiter in der Vorrede, „der Übersetzer hat gesucht (,) einiges „Mangelhafte in dem französischen Werke, hinsichtlich „deutscher Künstler und deutscher Kunst, zu ergänzen „und zu verbessern. Sollte dieser Versuch beifällig auf„genommen werden, so solle in Kurzem eine ähnliche „Bearbeitung des Versuchs über den Tanz folgen. Nürn„berg im August 1825. Lewald."

Was die erwähnte Berichtigung der de Bawrschen Nachrichten über deutsche Künstler und Kunst, (Kunst und Künstler) betrifft, so können wir dem Herrn Lewald bezeugen, dass wir die schon früher gerügten gröblichen Unrichtigkeiten in der Schrift der Mdme. de Bawr, in seiner Übersetzung allerdings nicht wiedergefunden haben, dass in dieser z. B. Händel nicht wie dort Handel genannt, und nicht ein *Mr. Ramler* als teutscher Cantatencomponist aufgeführt wird; im übrigen aber müssen wir gestehen, dass wir die Vergleichung der Nürnberger Waare mit ihrem Originale nicht viel weiter getrieben haben, und zwar schon wegen Unbedeutenheit des letzteren. *D. Red.*

I. *Opferlied* „Die Flamme lodert; milder Schein durchglänzt etc." von Friedrich von Matthisson, für eine Singstimme, mit Chor und Orchesterbegleitung, in Musik gesetzt von *Ludwig van Beethoven* 121. Werk. Partitur. Mainz, in der Hof-Musikhandlung von B. Schotts Söhnen. Pr. 42 kr.

Dasselbe Werk in ausgesetzten Sing- und Instrumentalstimmen. Ebend. Preiss 2 fl.

Dasselbe im Clavierauszuge. Ebendaselbst. Preiss 36 kr.

II. *Bundeslied* „In allen guten Stunden, etc." von J. Wolfgang von Göthe, für zwei Solo- und drei Chorstimmen, in Musik gesetzt von *Ludwig van Beethoven*, 122. Werk. Partitur. Eigenthum der Verleger. Preiss 42 kr. Mainz, in der Hof-Musikhandlung von B. Schott Söhnen.

Dasselbe Werk in ausgesetzten Sing- und Instrumentalstimmen. Pr. 2 fl. 24 kr. Ebend.
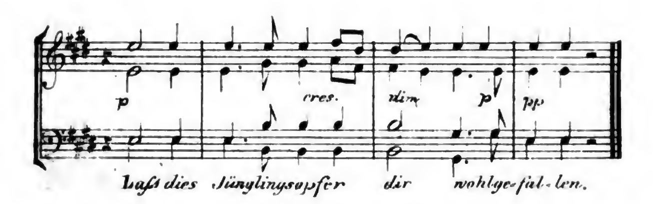
Dasselbe im Clavierausz. Pr. 48 kr. Ebend.

Was Beethovens Namen trägt, bedarf schon keiner weiteren Empfehlung, und da überdies schon andere Blätter *) diese Beethovenschen Tondichtungen mit warmer Anerkennung genannt und besprochen haben, so bleibt uns, die wir doch auch unseren Lesern von diesen lieblichen Erscheinungen Nachricht geben möchten, nur noch sehr Weniges zu sagen übrig.
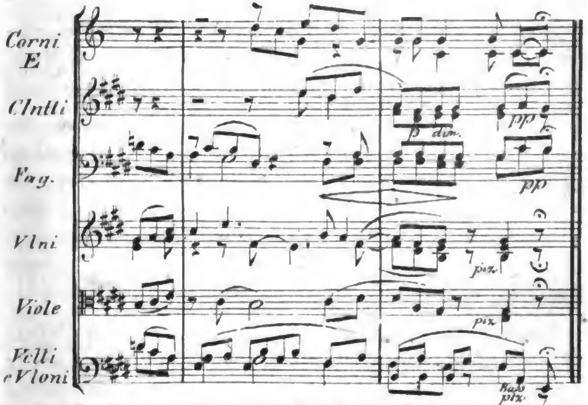
In Nr. I behandelt Beethoven Matthissons bekanntes Opferlied als eine kleine Hymne, indem er jede der beiden Strophen des Gedichtes erst von einer Sopran- oder Halbsopranstimme allein vortragen, dann von einem Chore wiederholen lässt. Die Melodie, an sich scheinbar sehr einfach und natürlich, ist doch durch harmonische

*) Leipz. Allgem. musikal. Ztg. 1825 S. 740.

Künste mit vielen zum Theil ziemlich pikanten Reizmitteln ausgestattet, und bei ihrem Wiederkehren im zweiten Verse sinn- und wirkungsreich vermanchfaltigt. So verdient z. B. unter Anderem der Schlussfall der Strophen als ziemlich neu hier den Lesern vorgelegt zu werden:



so wie auch der Ausgang des Ganzen:



Die Instrumentation, bestehend aus dem gewöhnlichen Bogenquartett, nebst zwei *A*-Clarinetten, zwei Fagotten und zwei *E*-Hörnern, ist im Clavierauszuge gut und glücklich wiedergegeben.

Nr. II ist ein treffliches Gesellschaftslied, für Singstimmen mit Begleitung von Clarinetten, Hörnern und

Fagotten, oder auch blos mit Clavierbegleitung; anspruchlos, aber mit Feuer und Genialität so wie gedichtet, so auch componirt, und in so allgemein ansprechendem Tone durchgehalten, dass wir nichts Besseres darüber zu sagen wissen, als was es von sich selber sagt:

In allen guten Stunden,
Erhöht von Lieb und Wein,
Soll dieses Lied, verbunden,
Von uns gesungen sein.

D. Red.

Grosse Ouverture in C-dur, gedichtet etc. von *Ludw. van Beethoven.* 115. Werk. Wien, bey S. A. Steiner et Comp. Partitur. Pr. 1 Rthlr. 8 ggr.

Es ist zum Ersten Male, dass ein Componist, dass selbst B., wie mir dünkt, sich des Wortes „Gedichtet" statt des herkömmlichen „Componirt" hat bedienen wollen. Ob er dies aus seiner anerkannten Liebe zum Reindeutschen, oder aus einem andern Grunde gethan hat?

Ich glaube das Letzte. — Nicht immer sind unsere Instrumentalcompositionen auch Dichtungen, obgleich sie es seyn sollten. Ein Gemisch von Melodieen, und wären sie selbst entzückend, ein Aufwand von Harmonie, und deuteten sie auf den grössten Contrapunktisten, haben deshalb noch nicht das nothwendigste Erforderniss einer Dichtung: die Einheit.

Indessen hat B. auch in dem vor uns liegenden Werke, wie sonst überall, gezeigt, wie er das, vor seiner Seele schwebende Ideal, durch Töne mächtig ins Leben zu rufen, und so zu gestalten vermag, dass man nicht lange zweifeln, wenigstens ahnden darf, was er hat darstellen wollen.

Betrachten wir die Tonwerkzeuge, und die Art und Weise wie er sie hier angewendet, so wird es uns anschaulich, dass sein Gemälde dem Epos angehört, das B's.

grossem Schöpfungsgeiste eben so verwandt ist, wie jede andere Dichtungsart. Kaum will hier der Pauken- und Trompeten-Klang, es will das tiefeingreifende Getön von vier Hornen selbst des zartern Theiles dieser Ouverture kaum schonen. —

Betrachten wir aber die Formen, in denen sich besagte Tonwerkzeuge bewegen, so glauben wir ahnen zu dürfen, dass diess B.sche Werk das Gemälde eines Streites darstellt.

Zwar hebt Alles, und im majestätischen Rhythmus, zugleich an; aber das mächtige Herabsinken des einen, das in die Höhe steigende des anderen, so wie das, fest auf der Stelle halten des dritten Theiles der Sprecher, verkündet eine Absonderung der Ideen, die immer lautbarer wird. Jetzt sehen wir, und schnell, jene majestätische Bewegung durch eine weit beweglichere verdrängt. Eine Meynung welche der Eine vorträgt, wird, noch ehe der Redner damit zu Ende ist, von der Oppositionsparthey verworfen, wozu die Anhänger derselben durch Murren, ja selbst Spotten, ihre Einstimmung geben. Dann tritt eine, wiewohl nur scheinbare, Ruhe ein. Der Streit erhebt sich aufs Neue, wird heftiger noch, und artet endlich in einen Tumult aus, so dass die Regel des Wohlstandes fast ausser Acht gesetzt wird. Endlich wird es dann ruhiger, ob zwar keineswegs in dem Grade, dass sich nicht hin und wieder noch ein, wiewohl leises, Murren und Spötteln hören liesse, — bis zuletzt man eine Übereinkunft getroffen zu haben scheint, die den reinsten Einklang hervorbringt, dem der Erguss inniger Freude die Hand reicht. — So fällt der Vorhang.

Habe ich nun dem Meisterwerke B.s eine unrichtige Deutung gegeben, und belächelt der Maler die falsche Erklärung seines Bildes, so mag mich der rege Eifer, ihm, auf allen Wegen, mit der gespanntesten Aufmerksamkeit, entgegen zu kommen, es mag mich der ehrenvolle Ruf der Redaction der *Cäcilia* entschuldigen, die

mir die Ankündigung dieses Werkes aufgetragen, und der ich dafür meinen wärmsten Dank auszudrücken nicht unterlassen kann. Dr. *Grosheim.*

Ouverture en Ut, à grand orchestre, pour 2 Vlons, Alto, Violoncelle et Basse, 2 Flûtes, 2 Clarinettes, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes et Timballes, composée et dediée etc., par *Louis v. Beethoven.* Oeuvre 124. Mayence chez B. Schott fils. Pr. 2 fl. 30 kr. Partitur, 60 Seiten Fol.

(*dazu die gestochenen Auflegestimmen.*)

Eine neue Säule, welche der grosse Tonmeister zum Tempel Apolls getragen, deren richtiges Aufstellen er jedoch uns selbst überlässt, und zwar zum Ersten Male; wenigstens ist mir noch keine Ouverture von ihm bekannt worden, die für sich ganz allein bestehen sollte.

Von den mancherley Erklärungen der Sprachkundigen über das Wort „Ouverture" möchte wohl das deutsche Wort „Eingang" der Tonkunst zunächst eigenthümlich seyn. Durch diesen Eingang aber soll der Componist, gleich dem Architekt, der uns durch eine zierliche Pforte zu einem Lusthause, zu einer Festung, jedoch durch hoch gewölbte Thore und gemauerte Gänge führt, deutlich bezeichnen, wohin er uns versetzen will, und die Stimmung vorläufig in uns zu erwecken suchen, welche bey der folgenden Szene sich unser bemächtigen wird.

Der Italiäner, zu schwach, oder zu träge, seine Instrumentalmusik dahin zu steigern, giebt in seiner Ouverture nur Kunde, dass die Szene sich gleich eröffnen werde; den Renegaten Cherubini hiervon ausgenommen, der sich keck neben Mozart, und Beethoven, und Haydn, als den ersten Meistern in diesem Fache, hinstellen darf, wie seine Ouverturen zur Medea, Lodoiska, u. a. bezeugen.

Mit den Bewohnern der Seine stand es, zu Monsigny's und Gretry's Zeiten, besser denn jetzt, wo die Ouverture zu einem wahren Galimatias herunter gesunken ist, der hin und wieder wohl einzelnen melodischen, aber durchaus keinen harmonischen Werth hat, überhaupt aber kein Ganzes ausmacht. Mehûl kann hier nur als Ausnahme gelten.

Es hat aber in neuerer Zeit der Deutsche auch Ouverturen aufgestellt, die für sich allein bestehen sollen, was die meisten auch wirklich thun; so dass man durch diese E i n g ä n g e eingehen kann, wohin man nur immer Lust hat. So aber ist es nicht mit der vor uns liegenden Ouverture, und wenn Beethoven das szenische, dem sie vorangehen soll, nicht auf dem Titelblatte bemerkte, so war es desshalb, damit der Zuhörer darüber selbst bestimmen solle. Was der Mensch selbst ergründet hat, das wird ihm um so viel werther.

Was meine individuelle Aesthetik, (wenn es mit dem Individuellen hier in der Reihe ist,) betrifft, so hat sie an B's. Meisterwerk ohngefähr Folgendes entdeckt.

Wir sehen uns an einem Orte, den die Menge zu einem Fest der Liebe gewählt, das sie dem Einzigen bringen will. Anfänglich vernehmen wir einen sanften Hymnus, während dessen man sich in wohlgeordneten Reihen dort versammelt. Der den Hymnus begleitende Posaunenton, indem er religiöse Gefühle erregt, sagt deutlich, dass die Liebe die Grundmauer alles Guten sey. Der Hymnus schliesst, und mit ihm verhallt der Posaune Klang; haben beyde doch nun die Herzen bereits zur Milde, zur Einigkeit gestimmt. Jetzt verkündet Pauken- und Trommetenhall die Annäherung des Helden des Festes. Es ist der gute Vater eines treuen Volkes. Mit frohem Jubel wird er empfangen. Es ertönt bald der sanfte Ton seiner Lippen. Er giebt seinen Dank zu erkennen. Er erneuert sein Versprechen, sich ganz dem Wohl derer zu widmen, über

die er gesetzt ward. Und lauter ertönt bald der Jubel des Volkes, und so, wie hier mit entkräfteter und zitternder Stimme, so dort mit Männerstärke, der Milde des zärtlichen Geschlechtes, ja selbst in kindlichen Ausdrücken, ertönt aus dem Munde der Greise, ihrer Söhne und Enkel, und ohne Ende, des Vielgeliebten Lob.

Dies die Skizze meines Gemäldes, zu der fraglichen Tonleistung. Wer ein höheres hier aufzustellen vermag, dem werd' ich meine Hochachtung zollen. Ein niedrigers kann es nicht geben.

Soll ich mich nun, nach des Verkündigers Regel, noch in das Gewand des Prosectors kleiden, die einzelnen Theile des Werkes zergliedern, u. s. w.? oder, soll ich gar von der Grammatik reden, vom Contrapunkt? und darthun, wie der Meister es wohl verstanden, mit Richtscheit und Winkelmaass zu verfahren, und was Kalk und Mörtel zur Befestigung seiner gelegten Grundmauer beygetragen? Wie vermöcht ich es, während noch jene Gefühle in meinem Innern rege sind, von denen ich so eben gesprochen!! — Nur dies erlaube ich mir noch zu sagen: So gewiss es ist, dass nur allein eine feste Grundmauer das Gebäude vor dem Umsturz schützt, eben so gewiss ist es auch, dass die Grazien ihre Wohnung nie in kaltem, dunkelm Gemäuer aufschlagen werden, vielmehr eine von der Sonne beschienene Wohnung, und eine lächelnde Aussicht verlangen.

Die Herrn Gebrüder Schott zu Mainz, haben sich, durch die Herausgabe dieses Werkes, um die Tonkunst abermals sehr verdient gemacht, und dürfen auf den Dank des Publikums rechnen. Sie haben, nächst dem, auch die Orchesterstimmen dieser Ouverture, sie haben dieselbe für das Piano à 2 mains, so wie à 4 m. in sauber und korrectem Stiche, geliefert, um dies grosse Meisterwerk Beethovens, wiewohl stets in seiner Würde, so gemeinnützig zu machen als möglich.

Dr. *Grosheim.*

Ouverture de Louis van Beethoven, Oeuv. 124, *arrangée à quatre mains pour Pianoforte par Charles Czerny. Propriété des Editeurs. Mayence, chez B. Schott Fils.* Pr. 1 fl. 36 kr.

Dasselbe Werk zu 2 Händen. Ebend. Pr. 1 fl. 12 kr.

Eine Beethovensche Ouverture, zumal eine aus neuester Zeit, auf dem Pianoforte wiederzugeben, ist schon überhaupt kein leichtes Unternehmen, sondern eines welches das ganze Vermögen des Pianofortisten in Anspruch nimmt. Dies hat denn auch Herr Czerny bei seinen vor uns liegenden Bearbeitungen dieser Beethovenschen Ouvertüre, (es ist die vorstehend von Hr. Dr. Grosheim besprochene, neueste, zur Eröffnung des neuen Theaters in der Josephstadt componirte, aus *C*-dur,) wirklich in Anspruch genommen, auf diese Art aber auch eine Arbeit geliefert, welche, wird sie vollkommen gut, mit Präcision, Verstand und Feuer ausgeführt, grosse Wirkung thun kann, dabei aber Pianofortisten erfodert, welche Schwierigkeiten eben nicht scheuen, und z. B. im *Vivace* Terzenläufe der linken Hand, sehr vollgriffige Sätze u. dgl., gut und sicher auszuführen vermögen.

Diese Czernysche Bearbeitung ist übrigens dieselbe, welche H. van Beethoven bereits mehrfältig öffentlich für die einzig richtige, gelungene und dem Original treue anerkannt hat, im Gegensatze der, in einem andern Verlag erschienenen Clavierbearbeitung (von Herrn Henning,) welche Beethoven für gänzlich verfehlt und selbst von der Originalpartitur abweichend erklärt.

Stich und Papier sind schön, die Preise mässig.

d. Red.

Don Juan, Opéra en deux actes, par W. A. Mozart, arrangé pour Pianof. et Violon par Alex. Brand. Nouvelle édition. Mayence chez les fils de B. Schott. Propriété des éditeurs. Pr. 9 fl.

Einer, in einem anderen Verlage früher erschienenen Bearbeitung eben dieser Oper für dieselben Instrumente, war häufig der Vorwurf allzuflüchtiger, ja fast nachlässiger, leichtsinniger Arbeit gemacht worden, ein Vorwurf, dessen Richtigkeit unter anderem gleich der erste Blick in die Clavierstimme der Ouvertüre bestättigt. Die dermal vorliegende Bearbeitung ist jedenfalls weit sorglicher, treuer und mit guter Kenntniss beider Instrumente gemacht, eben darum auch von guter Wirkung und bequem ausführbar,

Ein anderer eigener Vorzug der Ausgabe ist auch der einer weit grösseren Vollständigkeit, indem in dieselbe auch alle diejenigen Musikstücke eingeschaltet sind, welche Mozart später zum Don Juan geschrieben hatte und welche in der B. und Härtelschen Partitur hintenan gedruckt sind, indess die oben erwähnte frühere Clavier-Bearbeitung selbst nicht einmal die ursprünglichen Stükke vollständig enthält. — Dass übrigens auch der gegenwärtige Bearbeiter in manchen Stellen doch noch sorglicher, correcter und zweckmässiger hätte arbeiten können, ist gleichwohl nicht zu läugnen.

Der Notenstich ist gefällig, deutlich in die Augen fallend, und im Ganzen nicht incorrect, das Papier gut und schön, Beides sehr vortheilhaft contrastirend gegen die obenerwähnte frühere Ausgabe. *d. Red.*

I. *Quatuor de Joseph Haydn, arrangé à quatre mains par J. P. Schmidt. Oeuv. 33. Nr. 2. Propriété de l'éditeur. Prix $\frac{5}{6}$ Rthlr. Berlin chez T. Trautwein.*

II. *La fugue, Quatuor de W. A. Mozart, arrangée pour le Pianoforte à quatre mains, et dedié à Monsieur Crelle par son ami J. P. Schmidt. Propriété de l'éditeur. Berlin chez. T. Trautwein. Prix $\frac{7}{12}$ Rthlr.*

Wahrhaft dankenswerth ist das Unternehmen, solche, in ihrer ursprünglichen Gestalt sonst nur in Quartettvereinen zu Gehör gelangende Compositionen unserer herrlichsten Tonmeister, durch Umgestaltung wie die hier vorliegende, auch in die Kreise der Pianofortisten einzuführen, in einer Gestalt, in welcher sie an Ausführbarkeit und Zugänglichkeit gewinnen, an ihrer bisherigen Eigenthümlichkeit nur Weniges verlieren, und dafür manche neue gewinnen.

Denn es ist hier nicht die Rede von einer Reduction eines grösseren Werkes auf eine wenigerstimmige Besezzung, wie z. B. beim Arrangiren einer Symphonie oder gar einer Oper zu einem Violinquartett; sondern es ist eine Übertragung auf ein Instrument, welches, zumal zu vier Händen gespielt, einem Violinquartette an Polyphonie nichts nachgiebt, es in mancher Hinsicht wohl übertrifft und welches mit zwei guten Spielern zu besetzen und so sich den Genuss herrlichster Werke zu verschaffen, jederzeit weit leichter ist, als das Zusammenbringen eines guten Bogenquartettes. Mit Vergnügen werden wir daher jederzeit Arrangemente dieser und ähnlicher Art willkommen heissen, welche auch denen, welchen kein Bogenquartett zu Gebote steht, den Genuss solcher Compositionen zugänglich machen, übrigens das Gesammtfeld gediegenster Claviercompositionen um eine ganze, grosse, reiche Provinz vergrössern. Denn welcher g r o s s e Gewinn für das Feld der Claviercompositionen, wenn man sich es mit der Gesammtheit Mozartscher, Haydnscher und ähnlicher Violinquartette und Quintette bereichert denkt!

Was insbesondere die beiden jetzt vorliegenden Werke betrifft, (Nr. I. das dritte von den 6 Haydnschen Violinquartetten Op. 33, ursprünglich in Lyon gestochen, aus *Es*-dur, — Nr. II. die bekannte Fuge für Violinquartett, aus *c*-moll,) so hat der Bearbeiter sich als der Arbeit völlig gewachsen bewiesen, und in der That nehmen sich manche Sätze in der Bearbeitung ganz vorzüglich vortheilhaft aus, wie z. B. das erste Allegro und die Minuette von Nr. I. — Manches Einzelne hätten wir wohl anders gewünscht, z. B. in schnellen Triolenpassagen nicht viermal dieselbe Note, sondern lieber Wechselnoten eingeschoben, weil ersteres zwar der Violine, nicht aber dem Pianoforte eigen ist (in N. I, S. 3 unten, S. 7 unten,) — an andern Orten Manches doch lieber etwas vollgriffiger, (z. B. S. 8, T. 1 und 2, S. 10, Z. 3, T. 3) — auch sonst manchesmal den Bass durch die Unteroctave verstärkt, u. dgl. m.; indessen versichern wir, dass, solche Kleinigkeiten nicht gerechnet, beide Werke, und vorzüglich das erste, den schönsten Genuss gewähren.

Die Correctheit des Stiches ist nicht besonders zu loben. Vgl. z. B. I, S. 4, Z. 3, den Schlüssel, — S. 5, Z. 3, erste Note der linken Hand, — S. 8, letzte Zeile, T. 8, — S. 10, T. 1, — S. 11, T. 10, u. a. m.

D. Red.

Sonate pour Pianoforte composée par J. B. Cramer. Oeuvre 48, Seconde Edition. Mayence, chez B. Schott Fils, Pr. 1 fl. 24 kr.

Kramers Styl, seine Manier, und der sich ziemlich gleichbleibende Werth und Gehalt seiner Compositionen dieser Classe sind bekannt und, nach Verdienst und Würden, anerkannt genug; und daher braucht auch über das hier vorliegende Product nicht viel Mehres gesagt zu werden, als dass es wieder eine sehr gefällige Sonate für mässig geübte Pianofortisten ist.

Wegwünschen mögte man wohl manche uncorrecte Stellen, z. B. die wenig versteckten Octavparallelen, S. 3, Z. 1. Tact 1 zu 2, u. Tact 3 v. 1. z. 3. Viertel. *D. Red.*

Über
Kostenersparniss durch Hervorbringung mehr als Eines Tones auf derselben Orgelpfeife.

Von
E. F. F. Chladni.

Gewöhnlich dauert es sehr lange, ehe eine neue Idee, wenn sie auch noch so gut ist, gehörig in das praktische Leben übergeht, wovon sich Beyspiele bis zum Überdruss anführen liessen.*) Hieher gehört auch eine von Gottfried Weber, schon in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung vom Jahr 1816, Num. 3, § 3, Num. 4, § 31, 32, und Num. 45, S. 767 — 769, vorgetragene, gewiss recht gute Idee: dass man eine und dieselbe tiefe Orgelpfeife zu Hervorbringung mehrerer Töne anwenden, und dadurch viele Kosten und Raum ersparen könne. Bey dem Bau grösserer Orgeln, wo man nicht nöthig hat, mit den Kosten und mit dem Raume spärlich zu Werke zu gehen, wird dieses zwar nicht empfohlen, und könnte vielleicht für unschicklich gehalten werden; wohl aber würde für ärmere Gemeinden es ein Gegenstand von Wichtigkeit

*) Eins der auffallendsten Beyspiele im musikalischen Fache ist das Pianoforte, welches schon um 1719 von J. H. Schröter, nachherigen Organisten in Nordhausen, als er noch Schüler auf der Kreuzschule in Dresden war, erfunden, aber erst in den 1770er Jahren mehr verbreitet ward, so dass man es damals als eine auffallende Neuerung ansah, dass C. P. E. Bach die Rondo's in seinen Sonaten für Kenner und Liebhaber mehr für das Pianoforte, als für das Clavichord bestimmt hatte. *Chl.*

seyn, wenn durch eine solche Einrichtung ein Paar hundert Thaler oder Gulden könnten erspart werden; und auch an mancher grössern alten Orgel, wo in der Tiefe sogenannte kurze Octave ist, und einige Töne, die man vormals für die entbehrlichsten gehalten hat, etwa das grosse Cis und Dis, fehlen, und wo sich die, zu deren Hervorbringung erforderlichen grossen Pfeifen, wegen Mangel an Raum und wegen anderer Umstände, nicht füglich würden anbringen lassen, könnte man die nächste tiefe Pfeife zur Hervorbringung des fehlenden Tones mit benutzen, und bräuchte nichts weiter hinzuzufügen, als die Tasten und den von diesen zu den schon vorhandenen Pfeifen führenden Mechanismus. (Übrigens würde in Hinsicht auf die Brauchbarkeit nichts verlohren werden, da es wohl niemanden einfallen wird, in der tiefsten Octave einer Orgel sehr nahe bey einander liegende Töne zugleich angeben zu wollen.)

Auf welche Weise nun die obige Aufgabe gelösset werden kann, (an Labialpfeifen nämlich durch Öfnung von Klappen an den Seitenwänden, oder durch theilweise Öfnung des Endes, oder auch durch mehrmals gekröpfte Pfeifen, wo eine Seitenwand geöfnet wird, — bey Zungenpfeifen aber, wo der Ton mehr von der Beschaffenheit der Zunge, als von der Länge der Pfeife abhängt, *) dadurch, dass man mehr als Eine Zunge an derselben Pfeife anbringt, — so dass man

*) Gfr. Weber Theor. d. Tonsetzk. 2. Aufl. 1. Bd. Anm. zu §. 2; *Cäcilia* 1. Bd. S. 94.

also, nach Gfr. Weber, mit 3 bis 6 Pfeifen ausreichen kann, um ein Zungenregister von 16 Fuss, vom Contra C bis c, zu gewinnen,) — darüber sind die Bemerkungen Gfr. Webers im angef. Aufsatze S. 767, 768 und 769 nachzusehen.

Das Voglersche sogenannte Orgelsimplificationssystem hingegen, (oder, mit aller sonstigen Achtung für die Verdienste Voglers: Orgelverderbungssystem), wo, durch den dritten tiefern Ton bey der Angabe zweier höhern Töne (welcher allemal, wenn diese durch die kleinsten ganzen Zahlen ausgedrückt werden, mit der Einheit übereinkommt) grosse Pfeifen sollen erspart werden, ist schlechterdings nicht zu empfehlen, 1) weil dieser dritte tiefe Ton verhältnissmässig zu schwach ist, 2) weil man die höhern Töne der wirklich vorhandenen Pfeifen immer da mitklingen hört, wo man sie nicht hören will; — wie denn auch die Erfahrung gelehrt hat, dass in der Marienkirche zu Berlin man sich genöthigt gesehen hat, diese Einrichtung mit vielen Kosten wieder wegzuschaffen, und den tiefern Tönen die zu ihrer natürlichen Hervorbringung erforderlichen grössern Pfeifen wiederzugeben.

Wie viele Kosten übrigens bey Webers Benuzzung derselben grossen Pfeife zu mehreren tiefen Tönen erspart werden können, ist schon daraus zu ersehn, dass Vogler für seine Abänderungen keine weitere Bezahlung, sondern als Vergütung das Metall der reducirten Pfeifen angenommen hat.

Chladni.

R a f f.

Die Prinzessinn Belmonte zu Neapel verlor ihren geliebten Gatten. Sie konnte nicht weinen, nicht klagen. Sie wurde jeden Abend in ihren an den Palast gränzenden Garten geführt; aber seine mannigfaltigen Reize vermochten Ihr keinen Beyfall abzugewinnen, vielweniger ihren Gram zu lindern.

Der grosse Sänger Raff wünschte den berühmten Belmonteschen Garten zu sehen. Er gewann die Erlaubniss, jedoch mit der Bedingung, sich dem Boskete, wo die Prinzessinn weilte, nicht zu nähern. Eine Kammerfrau wagte es jedoch, die Prinzessinn zu ersuchen, dass Raff — nicht singen, nur Ihr seine Huldigung bezeugen dürfte. Sie nickte Ja. Raff wurde gesucht, und ihm seine Rolle zugetheilt. Die nämliche Kammerfrau bat nun die Prinzessinn, von diesem vortrefflichen Sänger nur einige Strophen von Rolli oder Metastasio zu hören. Sie schwieg. Dennoch begann Raff das erste Couplet eines sehr rührenden Liedes von Rolli zu singen, das anfing:

"*Solitario bosco ombroso!*"

Seine damals ganz kräftige Stimme, die allgemein bewundert wurde, die einfache, aber herzeingreifende Melodie, die dem Orte ganz angepassten Worte, kurz alles zusammen wirkte so magisch auf die Prinzessinn, die längst ein Raub der Verzweiflung, und ohne Rettung schien, dass ihre Thränen wohlthätig und reichlich flossen, dass sie mehrere Tage fortweinte, und allmählig genas, was zuvor nach dem Ausspruch der Ärzte eine Unmöglichkeit schien.

Fr. Haug.

Das Carmen saeculare des *Horatius* von Philidor in Musik gesetzt.

Vorbemerkung.

In der *Correspondance du Baron de Grimm*, *Tome V. pag.* 85, befindet sich folgende Notiz:

— „*Il y a eu, le mercredi*, 19 *janvier* 1780, *dans la „salle des Tuileries, un concert extraordinaire, où l'on a „exécuté avec beaucoup de succès, et devant une assemblée „fort nombreuse et fort brillante, le poëme séculaire „d'Horace, mis en musique par Philidor. Cet ouvrage, „composé l'année dernière à Londres, n'y avait pas été „reçu moins favorablement et fait un honneur infini aux ta- „lens de ce célèbre virtuose. On a été étonné de l'art avec „lequel il a su saisir toute la variété des motifs de chant „dont ce poëme était susceptible, sans s'éloigner jamais de „ce ton sublime et religieux qui en est le caractère domi- „nant. On a surtout admiré la manière pleine d'énergie et „d'élévation dont il a su rendre la belle Strophe:*

Alme sol, curru nitido diem qui
Promis et celas —

„*on ne croit pas avoir jamais entendu de chant plus sen- „sible que celui de la Strophe suivante:*

Rite maturos aperire partus —

„*de plus frais et de plus gracieux que celui de ces vers si „doux sur l'abondance:*

Fertilis frugum pecorisque tellus —

Gleich interessant für den Liebhaber der Tonkunst sowohl als der Poesie, besonders der alten, müsste es daher sein, dieses gerühmte Werk näher kennen zu lernen, und es allenfalls irgendwo zur Aufführung gebracht zu hören. Ja, selbst dem ganzen achtbaren Corps der Liebhaber des Schachspiels müsste es merkwürdig sein, auch einmal zu hören, wie ein Philidor Musik componirt. Denn wirklich ist der Componist des *Carmen saeculare* derselbe Philidor, welchen die Schachspieler als ihren Helden verehren. Ja der Name Philidor ist in der Geschichte der Tonkunst wohl eben so bekannt, als in den Annalen des Schachspiels; man lese nur bei Gerber die Artikel: *André Michel Danican Philidor*, Vater, Oboïst. — *André Michel Danican*, Sohn, Fagottist

und Compositeur. — *Anne Danican Philidor*, Flötenist, Componist und Capellmeister. — *André Danican Philidor*, (dieser ist der Schachheld und Componist des *Carmen saeculare*). — *Madame Philidor*, seine Gattin, . Sängerin.

In den teutschen Buch- und Musikhandel ist *André Danican Philidors* Composition des Horazischen Gedichtes wohl schwerlich gekommen — und gewiss auf gewöhnlichen Handelswegen jetzt nicht mehr zu erlangen.

Es ist uns daher angenehm, unsern Lesern, aus der Feder eines unterrichteten Mannes, nachstehend eine nähere Beschreibung der befraglichen Rarität geben zu können, welcher wir gern einige Auszüge aus dem Werke selbst als Probestücke beigefügt hätten, hätten wir dasselbe noch zu erhalten vermogt.

Wir machen übrigens auch auf eine Voglersche Composition des *Carmen saeculare* aufmerksam, welche, höchst unverdient, noch nicht öffentlich bekannt ist, und worüber wir unsern Lesern nähere Nachricht zu geben uns vorbehalten. *d. Red.*

Unter dem Titel: *Poëme séculaire d'Horace, mis en musique par A. D. Philidor, avec la traduction françoise du P. Sanadon, à Paris* 1783. 4to.

liegt eine Cantate vor mir, welche, wie mir däucht, interessant genug ist, um den Lesern der *Cäcilia* bekannt zu werden.

Der sehr geistreiche Tonsetzer Philidor führte nämlich den originalen Gedanken aus, das berühmte *Carmen saeculare* des Horatius in Musik zu setzen; wobei er jedoch sich nicht bloss an dieses Gedicht allein hielt, sondern auch noch aus andern Oden des römischen Dichters Stoff nahm, um für seinen Zweck ein Ganzes daraus zu schaffen. So entstand nun seine Cantate, die er auf folgende Weise eintheilte.

Ein Prolog. Dazu nahm er die erste Strophe der ersten Ode des dritten Buchs der Horazischen Oden: *Odi profanum vulgus* etc. Durch die Wichtigkeit des Gegenstandes sucht der Dichter die Aufmerksamkeit der Zuhörer aufzuregen.

Erster Theil. Der Dichter ermahnt die Jünglinge und Jungfrauen, die Weihelieder gut vorzutragen. Hier-

zu nahm der Tonsetzer aus der sechsten Ode des vierten Buchs die vier letzten Strophen; von *Spiritum Phoebus mihi* etc. an, bis *Vatis Horati.*

Zweiter Theil. Hymne an den Apoll. Dazu wählte er die sieben ersten Strophen derselben Ode, von, *Dive, quem proles* bis *Levis Agyieu.* Beide Chöre der Jünglinge und Jungfrauen flehen den Apollo, ihren Gesang gütig aufzunehmen.

Dritter Theil. Hymne an Diana und Apollo; ist die ganze ein und zwanzigste Ode des ersten Buchs. Abwechslend ermahnen sich die Chöre der Jünglinge und der Jungfrauen zu Lobgesängen für Diana und Apollo.

Chor d. Jüngl. *Dianam tenerae dicite, virgines!*
Chor d. Jungfr. *Intonsum, pueri! dicite Cynthium!*
Beide Chöre. *Latonamque supremo*
Dilectam penitus Jovi.
Chor d. Jüngl. *Vos laetam fluviis et nemorum coma*
Quaecumque aut gelido prominet Algido
Nigris aut Erymanthi
Silvis, aut viridis Gragi.
Chor d. Jungfr. *Vos Tempe totidem tollite laudibus*
Natalemque, mares, Delon Apollinis,
Insignemque pharetra
Fraternaque humerum lyra.
Chor d. Jüngl. *Haec bellum lacrimosum,*
Chor d. Jungfr. *hic miseram famem*
Pestemque
Beide Chöre. *a populo et principe Caesare in*
Persas atque Britannos
Vestra motus aget prece.

Vierter Theil. Jetzt erst kommt das eigentliche *Carmen saeculare*, das die Gebete für das Wohl des Reichs und des Imperators Augustus enthält.

Beide Chöre singen die zwei ersten Strophen *Phoebe silvarum* etc. und *Quo Sibyllini* —

Der Chor der Jünglinge die Strophe *Alme sol* —

Der Chor der Jungfrauen die Strophen *Rite maturos* und *Diva producas* —

Beide Chöre die Strophen *Certus undenos* etc. *Vosque veraces* etc. und *Fertilis frugum* —

Der Chor der Jünglinge die halbe Strophe:
Condito mitis placidusque telo

Der Chor der Jungfrauen die andere Hälfte:
Siderum regina bicornis, audi,

Beide Chöre die folgenden sechs Strophen von *Roma si vestrum est opus* etc. an bis zu *Copia cornu.*

Der Chor der Jünglinge die beiden Strophen: *Augur et fulgente* etc. und *Si Palatinas videt* —

Der Chor der Jungfrauen die Strophe: *Quaeque Aventinum tenet* —

Beide Chöre die Schlussstrophe:

Haec Jovem sentire Deosque cunctos,
Spem bonam certamque domum reporto,
Doctus et Phoebi chorus et Dianae
Dicere laudes.

In dem vorgedruckten Avertissement heisst es, dass, weil man doch von einem grössern Publikum nicht annehmen könne, in der lateinischen Sprache hinlänglich versirt zu seyn, man eine französische Übersetzung durch den P. Sanadon habe beifügen lassen — die, wohlgemerkt, in flacher Prosa ist.

Die Cantate ward 1780 auf einem Theater in Paris gegeben, und zwei und zwanzigmahl mit gespannter Aufmerksamkeit und vollem Beifall aller Zuhörer wiederholt. Die oben angeführte Ausgabe von 1783 bemerkt auf dem Titel, dass sie am 8ten December 1783 in einem Saale der Tuilerien nochmals aufgeführt ward.

Catharina die Zweite liess durch den Baron Grimm sich eine Abschrift der Partitur dieser Komposition von Philidor erbitten, um die Cantate mit altrömischer Pracht zu Zarskoje-Selo aufführen zu lassen.

X.

Schröpfköpfe
für Componisten, Operndichter, Sänger und Publicum,

von

G. L. P. Sievers.

Dritte Lieferung.

Die Dichtkunst mögt ihr aufhören zu studieren, ihr deutschen Singspieldichter, dagegen euch aber dem Studium des gesunden Menschenverstandes widmen. — Der gesunde Menschenverstand in Sachen der Theatermusik ist aber nichts anders, als der dramatische. —

Dramatisch! Wer von euch glaubte nicht, die Idee davon längst an den Schuhen abgelaufen zu haben? „Dramatisch heisst handelnd", sprecht ihr, „und handelnd sind wir immer gewesen!" — Ja, wie die Schacherjuden, mit Lumpen; Lumpen sind aber keine neuen Kleider, und laufen auch noch so viel sammtne und seidne Fetzen mitunter, und Schachern ist kein Handeln! Freilich heisst dramatisch soviel wie handelnd.

Untersuchen wir, was der Begriff handelnd, selbst im Schachersinne sagen will.

Der Mauschel (mit oder ohne Präpuz; es gibt deren von allen Sorten) beginnt seine Handlung

damit, dass er die Waaren aushängt; das ist die Exposition. Dann erscheinen die Käufer, untersuchen die Waare, fragen nach dem Preise, erzürnen sich, sagen dem Mauschel Grobheiten, finden diesen zu hoch, der Mauschel rispostirt; dies ist die Verwickelung. Endlich legen jene etwas zu, dieser lässt etwas ab, der Handel wird geschlossen; dies ist die Entwickelung.

Sehen wir jetzt, wie sich beide Parteien bei den drei angegebenen Unterabtheilungen des Schachers benehmen werden. Der Mauschel hängt den Trödel nicht über-, sondern nebeneinander, und zwar in das beste Licht, damit die einzelnen Stücke gehörig in die Augen fallen und mit Einem Blicke übersehen werden können, ermangelt auch nicht, die Qualität derselben gehörig auseinanderzusetzen, vermeidet aber (denn Keddern*) ist kein Geld) jeden unnützen Wortkram, um den Leuten nicht überdrüssig zu werden. Seht da eine Schacherexposition, welche vernünftiger (das heisst, wie oben gesagt, dramatischer) ist, als tausend eurer theatralisch-musikalischen Expositionen. Denn während der Mauschel seine Kleider gehörig ausbreitet, in ihr rechtes Licht hängt, die Güte derselben auseinandersetzt, und dabei gerade nicht mehr und nicht weniger Worte macht, als zur Sache gehören, wirret ihr, Singspieldichter und Singspielsetzer, eure Gegenstände, dergestalt in- und durcheinander, dass niemand we-

*) Niedersächsischer Provinzialismus. *A. d. Vf.*

der hört, noch sieht, was vorgehen soll, und macht einen Haufen Verse und Noten, so, dass die Zuschauer davon laufen würden, wenn's nur nicht der Anfang wäre.

Kommen wir zur Verwickelung. Dass der Mauschel mit den Kundleuten in Zank geräth, weil diese ihm einen Spottpreis offeriren, dass beide Parteien Stein und Bein schwören, jener, er könne die Waare für das gethane Gebot nicht ablassen, diese, sie würden keinen Dreier zulegen, dass jener zum Scheine in seinen Trödel zurückkehrt, aber durch die Thürritze sieht, ob diese nicht umkehren, dass diese, ebenfalls zum Scheine, die Strasse entlang gehen, aber wohl zuhorchen, ob der Jude sie nicht zurückruft, das alles ist in der Natur der Dinge. Aber dabei bleibt's: weder der Jude, noch die Kundleute, schlagen mit Knitteln drein, und keiner verweigert den Verkauf, oder den Kauf, wenn er seine Rechnung dabei findet. — Dies die Verwickelung auf dem Trödel. Mit der theatralisch-musikalischen pflegt es selten so natürlich beschaffen zu sein: hier wird gewöhnlich von allen Seiten übertrieben, der Streit der Parteien (dies ist die wahre Verwickelung) überspringt das Ziel, und diese, weit entfernt, wie der Jude und die Kunden, nur zum Scheine sich den Stuhl vor die Thüre zu setzen, hauen vielmehr nicht selten den Knoten alles Ernstes durch, so dass der Handel ein Ende ohne Entwickelung haben würde, wenn sie nicht folgen müsste, wie das fünfte Rad am Wagen.

Was die Entwickelung auf dem Trödel anlangt, so ist diese über allen Zweifel erhaben, denn beyde Theile stecken sie wohl eingewickelt in die Tasche, der Mauschel sein Geld, und der Käufer die Waare: sie haben, was sie haben wollten, und zwar im Wege Rechtens, oder auch Unrechtens (das ist einerlei), denn jeder hat gewusst, was er hat haben wollen, merkt euch das wohl! — Aber wie geht's mit eurer theatralischen Gesangsentwickelung zu? Gleich von Anfang an haben die Leute nicht gewusst, ob sie den Lumpen (welches meistens das Mädchen ist) kaufen sollen, oder nicht: was Wunder, dass sich kein eigentliches Schachern, kein Zank und Streit mit dem Mauschel (meistens der Vater, der Oheim, oder der Vormund) erhoben hat? — Endlich führt einer die Braut nach Hause, wie einer, der nur zum Spass auf einen Lumpen geboten hat, aber im Ernste daran hängen geblieben ist. Mit einem Worte: der ganze theatralische Schacher hat ausgesehen, als wär's niemandem ein Ernst, weder dem Mauschel mit dem Verkaufe, noch den Kunden mit dem Kaufe.

Und ihr Tonsetzer, was habt ihr dabei für eine Role gespielt? Die eines Handlangers, während ihr der Werkmeister sein solltet! Ja, Componisten, ihr sollt schaffen, formen, der Text soll euch nur zum rohen Material dienen; aber dies sollte das edelste sein, was zu finden, kein Quaderstein, sondern Porphyr, Alabaster, Lapis

Lazuli. Als ächte Bildhauer, sollt ihr wegschlagen, was euch nicht frommt, und, wie es die Form, nach welcher ihr arbeitet, verlangt, in die Länge und Breite, Höhe und Tiefe hauen; denn eure Melodie wird nicht wegen der Worte, sondern diese wegen jener gesungen. Aber, wie der Bildhauer nicht auf's Geratewohl zuhaut, sondern sich vorher ein Modell entwirft und dies in unendlichen Quadraten und nach der Lothwage auf seinen Marmor überträgt (grade wieder, wie der Schneider und Schuster mit der Kreide ihr Mass auf das Tuch oder auf das Leder übertragen; — so gewiss ist es, dass sich alle Künste gleichen, die Schneider,- Schuster- und die Bildhauerkunst), so soll auch euch, ihr Componisten, der Verstand leiten, damit eure Figur Kopf, Rumpf und Beine bekomme, nicht auf jenem gehe und diese in die Luft strekke, dass sie stets eine runde Zahl (etwa fünf Fuss) messe, besonders aber weder oben, noch unten, noch in der Mitte, die Wassersucht habe. Die Wassersucht! Das ist eine schreckliche Krankheit, am physischen wie am musikalischen Körper: der Tod folgt entweder im Wege der Fäulniss, oder der Langenweile. Könnt ihr's nicht ohne Krankheit thun, so sei es lieber die Hirnwuth. Die Wasser**scheu** ist interessanter, als das Wasser**trinken**. Noch einmal, ihr Componisten, denkt an's Mass: fünf Fuss höchstens, keine Linie länger; Riesen sind schwach auf den Beinen und im Kopfe. Lieber Zwerge, wenn's ja verfehlt sein muss! Denn es hat geistreiche Zwerge gegeben, aber im Leben keinen geistreichen Riesen.

Ihr wundert euch, dass ich vom Mass spreche, und meint, das Genie kenne keins? O ihr Thoren! Wer ist das grösste Genie? Doch wohl die Natur? Und schliesst sich nicht diese, nebst Sonne, Mond und Sterne, in das allermathematischste Mass ein, was wir kennen? — „Aber die Secunden", entgegnet ihr triumphirend, „welche da alljährlich fehlen, oder zuviel sind ....?" Ha, ihr Vermessenen, man merkt wohl, dass jede Hoffnung an euch verloren ist, dass ihr, um die Mistpfütze zu entschuldigen, in welcher ihr euch herumtummelt, die Flecken der Sonne anblärrt! Ohnedem verlangt niemand von euch Vollkommenheit: nur messen, abwägen sollt ihr (wenn auch einige Gräne zu viel oder zu wenig sind), aber nicht auf's Geratewohl ausschütten, wie der Himmel die Schneewolken.

Um das Selbstbewusstsein, sowohl das künstlerische, als das moralische, ist es eine herrliche Sache, ihr Theatercomponisten! Aber die fehlt euch: an den Händen zittert und zagt ihr, und im Kopfe geht's verwirrt zu, so dass ihr oft das Oberste vom Untersten nicht zu unterscheiden vermögt. — Lasst euch erzählen, wie es dagegen mit eurem Collegen, dem Herrn Rossini, in dieser Art bestellt ist. Dieser berühmte Tonsetzer (an den man wohl, wie zu seiner Zeit an dem berühmten Börhave, Briefe mit der Adresse: *A Monsieur Rossini*, *en Europe*, schikken könnte) hatte bekanntlich für das Carneval

1822 — 1823 mit dem Theater Fenice in Venedig einen Contract abgeschlossen und sich, für ein Honorar von fünf und zwanzigtausend Franken, anheischig gemacht, eine neue grosse Oper neu zu schreiben, eine ältere (die Zelmire) zur Aufführung zu bringen und seine Frau Gattin, die ehemal so berühmte Colbran, in beiden Opern die erste Rolle singen zu lassen. Während sich die Direction in voraus anschickte, Costüm und Decorationen für die Zelmire, welche die erste Carnevalsoper sein sollte, anfertigen zu lassen, langte in Venedig eine Operistentruppe an, um daselbst während der Herbstzeit ihre Vorstellungen zu geben. Wie staunte die Direction der Fenice, als sich unter den Opern, welche die Truppe zu geben versprach, auch die Zelmire befand? Der Vorsteher der Truppe, gerichtlich belangt, bewies, die Partitur im Wege Rechtens, von der Musikhandlung Artaria und Comp. in Wien, gekauft zu haben; dass letztere die einzigen rechtmässigen Eigenthümer der Partitur wären, hatte Hr. Rossini, bei Abschluss seines Contracts mit dem Theater Fenice, wahrscheinlich schon vergessen. Da nun niemand der genannten Truppe die Aufführung der Zelmire verbieten konnte; so musste die Direction der Fenice ihrerseits darauf Verzicht leisten, obwohl der gute Erfolg, welchen sie sich davon versprochen hatte, der hauptsächlichste Grund des, dem Hrn. Rossini zugesicherten, bedeutenden Honorars gewesen war. — Indessen machte man gute Miene zum bösen Spiel, um so mehr, da Hr. Rossini versprach, statt der Zelmire, seinen Mao-

metto zur Aufführung zu bringen. Dieser war zwar in seiner Neuheit, zu Neapel (oder sonst wo) ausgepfiffen worden, indessen versprach der Componist, mit drei funkelnagelneuen Stükken auszuhelfen. Diese neuen Stücke wurden bei der Aufführung für alte (aus Eduardo und Cristina, Elisabetta u. s. w.) erkannt; der Maometto fiel durch, und Madame Rossini, welche noch weniger, als die Oper, gefallen hatte, ward nach der Vorstellung vom Volke mit Pfeifen und Zischen in ihre Gondel begleitet. Was hättet ihr unter solchen Umständen gethan, ihr deutschen Componisten? Ihr wärt heimlich auf und davon gegangen und hättet den Contract, den Maometto und vielleicht auch Madame Rossini im Stiche gelassen. Nicht so Hr. Rossini: Jene schleppten sich ein Dutzendmale über die Bühne, wurden jeden Abend ausgepfiffen, und er selbst schrieb unterdessen ruhig an seiner Semiramis, ja, es blieb ihm noch Zeit genug übrig, bonmots zu machen, von denen ich hier eins citiren will. Die einäugige Altsängerinn Mariani hatte im ganzen Maometto allein Beifall erhalten. Als nun, zur Auffrischung des letztern, die Rede davon war, diese Sängerinn sollte eine neue Arie einlegen und Hr. Rossini bei der Wahl um Rath gefragt wurde, antwortete er: „*Che canti: Ha un occhio.*" *) — Indessen machte ihm die Semiramis

*) Dies ist das höchstergötzliche, komische Duett aus dem *Impresario in angustie*, von Cimarosa, wo der Director, die Reize der ersten Sängerinn beschreibend, also beginnt: „*Ha un occhio, ha un occhio*", aber, ehe er hinzusetzen kann: „*che incanta*", vom

(es blieben ihm, nach Abzug der Zeit, welche er dem Maometto hatte widmen müssen, nur drei Wochen übrig), viel zu schaffen. Hände und Beine schwollen ihm an, er konnte weder stehend, noch sitzend arbeiten, die Haare fielen ihm aus *), und dabei trieb ihn die Direction, welcher das Feuer auf dem Nagel brannte, Tag und Nacht zur Eile an. Nebenher ward die Stimmung des Publicums mit jedem Tage schwieriger, wozu, ausser der Geschichte mit der Zelmire, dem wenigen Successe der Madame Rossini, und dem Fiasco des Maometto, noch der schlechte Englische Tenorist Sinclair kam, welchen Hr. Rossini, und zwar, hiess es, aus wichtigen Gründen, engagirt hatte. An allen öffentlichen Orten, in den Conversationen, ja, selbst auf dem Markusplatze, ward der sonst vergötterte Hr. Rossini verhöhnt, verspottet, und selbst seine erklärtesten Gönner fingen an, für das Schicksal der Semiramis zu zittern. — Himmel! Wie wär unter solchen Umständen euch zu Muthe geworden, ihr deutschen Componisten? Schwul! sehr schwul! — Nicht so dem Hrn. Rossini: er schrieb ruhig fort, beendigte die Partitur, unter den grössten körperlichen und äusserlichen Störungen, zwar nicht gerade zur gehörigen Zeit, aber nur wenige Tage später, die Oper ward aufgeführt und gleich die

Dichter, welcher jene Worte im buchstäblichen Sinne versteht, voll Verwunderung mit der Frage unterbrochen wird: „*Un occhio solo?*" *A. d. Vf.*

*) Historisch! wie die Frau von Genlis zu sagen pflegt. Hr. Rossini erschien bei der ersten Vorstellung der Semiramis, um am Flügel zu dirigiren, mit einer Perüke. *A. d. Vf.*

ersten Tacte der Sinfonie zeigten, dass sich der Componist mit dem Publikum den bittersten Scherz gemacht hatte: sie enthielten das Thema: Freut euch des Lebens. *) Was dünkt euch dazu, ihr deutschen Componisten? Nicht wahr: solcher Herzens-Härtigkeit wäret ihr nicht fähig? — Desshalb macht ihr auch alle, zu einem einzigen Teige zusammen geknetet, noch keinen Hrn. Rossini, weder im Guten, noch im Bösen, aus. *Dixi*!

---

*) Dass das Eingangsandante der Sinfonie zur Semiramis das besagte Thema enthält, ist eine unbestrittene Thatsache. Freilich entsteht die Frage: Ist es absichtlich vom Hrn. Rossini gewählt, oder ihm unbewusst in die Feder gekommen? Da dieser Componist, wie jedermann weiss, nebst einer bewunderungswürdigen Auffassungsgabe, ein ungemein glückliches Gedächtniss besitzt, so ist es nicht unmöglich, dass ihm der Zufall, während seines Aufenthalts in Wien, oder auch schon früher in Italien, im Umgange mit Deutschen, jenes Volkslied bekannt geworden, dass er es, seiner planen und natürlichen Melodie wegen, im Gedächtnisse behalten und sich dessen endlich auf eine eben so passende, als witzige Weise bedient hat. Nur Schade, dass der Einfall für den grossen Haufen der Venezianer, welchen dieses Lied weder der Melodie, noch dem Texte nach, bekannt war, verloren gehen musste.
A. d. Vf.

Anzeige.

Über Reinheit der Tonkunst. Zweite, vermehrte Ausgabe. Heidelberg bei Mohr. 1826. S. X. u. 221.

Wir haben die erste Ausgabe dieser höchst geistreichen Schrift im 3. Bande der *Cäcilia* (Heft 9, S. 73—88) besprochen. Möge diese, so bald erfolgte, zweite Ausgabe ein wahres Kennzeichen davon sein, dass unter den tausenden, welche heutzutag in Teutschland, vor allen anderen Künsten, der Musik huldigen, Viele von einer ernsten Liebe dazu angeregt werden!

Die Kapitel I, II, III, X: über den Choral, über Kirchenmusik ausser dem Choral, über Volksgesänge, über Singvereine, sind zum Theil neu, zum Theil durchaus umgearbeitet. Ausserdem finden sich Veränderungen und Zusätze S. 100, 101, 103—106, 113, 114—120, 126—130, 132, 138, 140, 141—144, 147, 148, 149—152, 165—169, 173, 174, 175, 177, 181, 185, 188—191.

Indem wir unsere Leser auf diese Ausgabe um so lieber aufmerksam machen, als wir dem Verfasser beistimmen, dass die Schrift in ihrer jetzigen Form seine Ideen noch klarer darlege, gehen wir absichtlich nicht recensirend auf neue Einzelnheiten ein, die uns zum Theil aus der Seele geschrieben sind, zum Theil aber auch mehr oder weniger unsern Widerspruch reizen. Vielleicht giebt sich demnächst die Gelegenheit, eine oder die andere der von dem Verfasser berührten Fragen weiter und umständlicher in Betrachtung zu ziehen.

Nimmt man diese Blätter, so wie sie sich geben, als die Ergiessungen einer von einem herrlichen Gegenstande ganz ergriffenen Seele, und erwägt man die

Hauptzwecke derselben, so müssen alle wahren Freunde der Musik dem genialen Verfasser, wenn sie auch in Manchem von ihm verschieden denken sollten, dennoch fortwährend den gefühltesten Beifall zollen.

Und worin finden wir jene Hauptzwecke? Der Titel der Schrift giebt das höchste an, was der Verfasser will: Reinheit der Tonkunst. Wer blickt zu der himmlischen Muse auf und reicht nicht dem Verfasser brüderlich die Hand, wenn er für Reinheit und Idealität der Musik redet? Welcher Einsichtige und Tüchtige wollte ihm widersprechen, wenn er in dieser Hinsicht heute gar Manches findet, was nicht gefunden werden sollte? Wer kehrt sich von ihm ab, wenn er die Tochter der Religion nicht entweiht, wenn er die heilige Kunst vor allem den höchsten, geheimnissvollsten Gefühlen und Gedanken der Menschenseele gewidmet sehen will? Wer würdigt nicht seine Gedanken über häusliche Singvereine zur Erhebung und Veredlung des Gemüthes, und findet nicht grade diese Art musikalischer Verbindung eben so zeitgemäss, als wünschenswerth? Wer endlich kann behaupten, dass seine Klagen über Mangel an historischem Studium in der Musik, ungerecht seien? —

Wir schliessen mit dem Wunsche, dass der vortreffliche Mann geneigt sein möge, zur Entfernung dieses Mangels durch zweckgemässe Mittheilungen aus seinen reichen Schätzen mittelst des Druckes, beizutragen. *D. Red.*

Druckfehler.

S. 40, *Z.* 11, *st.* Wechselnoten *l.* Nebennoten.

Das grosse *Niederrheinische Musikfest* 1826, in Düsseldorf.

Die grossen Centralfeste, welche seit einem Jahrzehend ungefähr, im Süden und Norden, alljährlich oder in grösseren Zwischenräumen, Statt finden, gehören ohne Zweifel zu den sehr erfreulichen Erscheinungen am musikalischen Horizont unsers Vaterlandes. Welchen Werth sie für die Kunst selbst haben, ist schon früher in diesen Blättern*) gebührend anerkannt worden. Nicht zu verkennen ist daneben auch die freundliche Einigung der verschiedensten Talente und Kräfte zu Einer Gesammtwirkung.

Griechenland hatte an den Spielen zu Olimpia, auf dem Isthmus u. s. f. auch dann noch einen Halt und Schutz seiner Nationalität, als diese in allen andern Beziehungen längst gesunken war.

Sehen wir auf den Anfang zurück, den diese Feier vor beiläufig 8 Jahren (seit 1819) am Niederrhein genommen, und vergleichen zugleich die früheren Feste in Köln, Elberfeld, hier, und selbst das vorige in Aachen, so können wir nicht anders, als dem diesjährigen einen bedeutenden Vorrang zugestehen. Wir verdanken dies vor allem dem guten Geschicke, das zwei der ersten Meister des Vaterlandes, L. Spohr und F. Ries, bewog, nicht nur ihre vereinten Kräfte, sondern auch eigne Schöpfungen des ersten Ranges diesem Feste zu weihen. Die trefflichen Männer haben sich damit um so mehr Anspruch auf den Dank der musikalischen Welt am Rhein erworben, je seltener die Beispiele eines ähnlichen Zusammenwirkens hocherlauchter Talente ohne Neid und Parteiung von jeher gewesen. — Aber auch von Seiten der Künstler

*) S. den trefflichen Aufsatz: Teutschland im ersten Viertel des neuen Jahrhunderts, Heft 14, S. 108. *Anm. d. Vf.*

und Liebhaber, die mitwirkten, hat sich wieder ein Eifer, eine Ausdauer und Beharrlichkeit im Überwinden mancher bedeutenden Schwierigkeit kund gegeben, die nur das Erzeugniss eines innern Interesse an der Sache sein können, und, wie ächte Liebe, bei einer so grossen Masse nur um Liebe zu erreichen sind.

Schon seit dem Januar waren in den verbündeten Städten, vor allen in Düsseldorf selbst, welche Stadt diesmal, als der Sitz des Festcommitté's, wie der eigentliche Brennpunkt und Kern des Ganzen zu betrachten war, die Gesangproben gehalten worden.. Auf ähnliche Weise waren die Instrumental-Stücke eingeübt. So ward es möglich, dass in der verhältnissmässig beschränkten Zeit von nicht ganz vier Tagen die Gesammtproben der gewählten Stücke, unter Spohr's und Ries Leitung, befriedigend Statt finden konnten. — Die Zahl der Mitwirkenden belief sich auf beiläufig 300, wovon etwas über ein Drittel der Instrumental-Partie angehörte. Die Eintheilung und Anordnung der Chöre war im Ganzen die vom vorigen Jahre.*) Wiederum hatte man das Orchester amphitheatralisch über den Sängern erhöht, und in zwei Chöre gesondert. Der sehr ehrenwerthen und wirklich ausgezeichneten Thätigkeit des Committé's und der leitenden Bauverständigen verdankten es Sänger und und Spieler, dass in dem, in der That unbequemen und scheinbar engen Lokale, dem alten Schauspielhause, nicht nur Niemand gedrängt wurde, sondern auch das Orchester dem Auge einen scenisch höchst erfreulichen Anblick darbot. Auch in akustischer Rücksicht war das Mögliche erreicht worden, ein Umstand, der manchen bangen Zweifeln auf eine überraschende Weise ein Ende machte.

Es gehört zu den Statuten des Festes, dass allemal zwei grössere Werke, und zwar Kirchenmusik im grossen Stil, ein altes und ein neues, aufgeführt werden. Über jenes hatte man sich längst entschieden, dass die

---

*) S. Cäcilia, Heft 13, S. 64. *A. d. Vf.*

Reihe an Händels Messias sey. Weniger konnte man sich über das neuere Werk vereinigen. Einzelne grossartige Hervorbringungen abgerechnet, ist heutzutage diese Gattung im Allgemeinen im Nachtheil. Es ist als ob der belebende Geist der alten Glaubenskraft und Religion von unserm Jahrhundert gewichen wäre. Eine Erscheinung, die sich nicht allein in der Musik offenbart. Auch die Poesie, ja die bildende Kunst selbst leidet unter diesem Einflusse. Was die Ursache seyn mag, wollen wir nicht entscheiden, aber — stelle man sich, wie man wolle, — ein Werk, wie die Händel'schen Meisterwerke, der Messias und das Alexandersfest, so einfach und so gross, wie die biblische Poesie und die himmelanstrebenden Bauwerke des Alterthums, bringt in unsern Tagen keiner mehr zu Stande! — Höchst erwünscht war desshalb das Anerbieten des H. L. Spohr, sein neuestes Oratorium, Die letzten Dinge, nach Worten der h. Schrift, von F. Rochlitz, bei dieser Gelegenheit aufzuführen. Und weil nun, schon nach Homer, die Menschen von allen Liedern am liebsten die neuen hören, und auch in anderer Beziehung „der Lebende Recht hat", so räumte man diesem vortrefflichen Werke gern den ersten Tag des Festes ein.

Demnächst einige Worte zur Charakteristik dieses Werkes. — Von jeher ist es Cäcilien's Geschick gewesen, von ihren Schwestern, den Musen des Liedes und der Dichtung, stiefmütterlich behandelt zu werden. Es sieht wirklich oft aus, als liessen sich zu herrlichen Worten keine Töne, zu herrlichen Tönen keine Worte finden. Ein Verhängniss, das besonders das Oratorium drückt. (Bei Gelegenheit der Schneider'schen Composition der Sündfluth, ist darüber in einem früheren Stücke dieser Zeitschrift viel Treffendes bemerkt worden.) Nun ist auch diesem Texte aus der h. Schrift wieder manches Böse nachzusagen. Der Dichter hat einzelne Kraftstellen der Offenbarung Johannis, nicht metrisch, sondern bloss rhythmisch, zu Chören zusammengestellt, diesen einige Solo's und Recitative, ohne grosse Bedeutung, unterge-

mischt, dann zwei Theile gemacht, weil es sich so gehört, und, wie natürlich, mit dem Hallelujah geschlossen. Nun fehlt es diesen Chören selbst keinesweges an lyrischem Schwung und einer gewissen Erhabenheit, aber das Werk ermangelt so durchaus alles epischen Zusammenhanges (wenn man, wie wir glauben, etwas Ähnliches selbst von dieser Zwittergattung von Hymnus und Drama verlangen kann), dass man in den meisten Fällen sich vom Texte gänzlich verlassen sieht, wenn man über die Bedeutung des Einzelnen sich Rechenschaft geben will. — Desto höher ist das Verdienst des Tonsetzers zu preisen, der jenen alten Worten die passendsten, erhebendsten Töne, gleichsam eine überirdische Sprache, geliehen, und so selbst die Bedeutung jedes Chores erst in's Licht gestellt hat. Hatte er hier auch nicht gerade Gelegenheit, zu zeigen, wie er auch aus Blei Gold machen könne, so hat er doch in der Art, wie er jedem Kiesel einen hellen Funken entlockt, bewiesen, dass er sich auch im Oratorium zu den gepriesensten Meistern Deutschlands stellen darf. Nicht als ob nicht auch in diesem Werke Spohr's weiche, gefühlige Behandlung, das durchgängige, ja dem Uneingeweihten anfangs schwere und beinahe lästige Chroma seiner anderweitigen Arbeiten hervorträte, — wer kann dem Künstler verdenken, dass er nun einmal kein anderer, sondern er selbst, dass er nicht halb so, halb anders, sondern ganz so, erscheint wie er ist? — aber mit einer solchen Weisheit und Mässigung behandelt keiner die Masse der verschiedensten Instrumente, mit einer solchen Allgewalt gebietet keiner über alle Kunstmittel, lenkt sie alle zum Zwecke, der nur Einer und ein überschwänglich hoher ist, dem nicht Polyhymnia zugleich mit Siona, der Muse des Christenthum's, freundlich gelächelt. Ein Kind seiner Zeit ist der Tonkünstler, wie der Dichter, — und welcher Sterbliche hätte sich je ihrem Einfluss entzogen? Aber Heil ihm, wenn er die angenommene Richtung nur rein und ganz befolgt, und sich selbst nirgend verliert. Wenigstens des Beifalls

seiner bessern Zeitgenossen darf er dann sicher seyn, und das ist nicht gerade Wenig, da einmal doch jedes Kunstwerk in der Zeit zu wirken bestimmt ist. Damit ist es nun Spohr gelungen, wie Wenigen, und wir glauben, dieses Resultat der, freilich nach des Meisters eignem Geständniss einzigen, Düsseldorfer Aufführung, dürfte sich mehr und mehr wiederholen, wie das Werk sich weiter verbreitet.

Erhaben und ernst, aber weder brausend noch düster, beginnt die Eingangssymphonie. Edel gehaltene Bassgänge, sparsam, aber höchst passend angebrachte Hörner, dann treffliche Violinsätze wechseln ab. Augenblicks entdeckt hier das Kennerohr den Meister, der des Instrumentalen vollkommen Herr ist. Dann kommen Stellen voll Milde und sanfter Freude, darauf schnelleres Tempo, stärkere Intonation und — der erste Chor hebt an. Es ist das Lob des Ewigen und Einen, „Preis und Ehre „ihm, der da ist, der da war, und der da kommt! Dem „Beherrscher der Könige der Erde! Ihm, der uns geliebet und durch sein Blut gereinigt hat! Preis, Ehre und „Ruhm!" Man erkennt die Stimme der christlichen Gemeine, aber nichts von den letzten Dingen, die dem begeisterten Seher auf Pathmos in dunklen Bildern offenbart wurden. Und in diesem Sinn hat auch der Tonsetzer den Chor gefasst. Es ist eine ruhig erhabene Melodie, ganz vortrefflich mit fugenartigen Imitationen der vier Stimmen durchflochten, und nach einen doppelten Zwischensatze von Solos zweimal wiederholt. Das erste Sopransolo spricht vom Gericht: „Siehe! er kommt in „den Wolken" etc., und ein einzelner Bass antwortet: „Fürchte dich nicht: ich bin's, der Erste und der Letzte, „und der Lebendige." etc. (Off. I, 17) — (Also der Menschensohn selber). — Nach diesem Chor folgt erstlich ein Bass-Recitativ: „Steige herauf, ich will dir zeigen was „gsschehen soll!" — Dann ein Recitativ des Tenors: „Und siehe ein Thron stand im Himmel u. f. nach Off. 4, 2 ff. Dieses geht aus in ein Solo: „Heilig, heilig,

„heilig ist Gott der Herr" etc., das von dem gesammten Chor aufgenommen und *pianissimo* wiederholt wird. Es ist ein höchst reiner, einfacher Satz, voll tiefer Ehrfurcht und Frömmigkeit und, was ihm besonders zu Gute kommt, nur von mässiger Länge. Sopran- und Tenorsolo's wechseln darauf recitirend ab, bis der Sopran das rührende und doch sehr kräftige Solo beginnt: „Das Lamm, „das erwürget ward, ist würdig, zu nehmen Kraft und „Reichthum und Weisheit und Ehre und Preis!", wiederum von dem Chor aufgenommen und wiederholt. *)

*) So singen viele Engel in Off. 5. 12. Aber der Tonsetzer scheint auch hier wieder die Gemeine gedacht zu haben, der nur einzelne Glieder mit ihren Empfindungen vorangehen. Und wer wollte ihm dies verdenken? denn der Text sagt bloss, dass die Ältesten vor dem Lamme niederfielen und ein neues Lied sangen. Was kann man Unbestimmteres sagen? Müssen wir nicht dem Musiker Dank wissen, wenn er, aus der Tiefe seiner schaffenden Phantasie, die Mängel und Lücken seines Textes ergänzte? — Findet er keine Motive gegeben, — nun so schaffe er sie selbst. Fehlt es dann immer noch an Handlung, und Einheit des Ganzen, so ist doch nicht Trockenheit und Dürftigkeit zu fürchten. Überhaupt aber, — damit wir unsere Meinung mit Einem Male aussprechen, — halten wir die letzten Dinge, die keines Menschen Auge je sah, die nur im religiösen Glauben, aus weiter Ferne, gefasst werden können, für keinen passenden Gegenstand zu einem Oratorium. Klopstock im 20. Gesange des Messias hat mit der Erhabenheit und Unheimlichkeit desselben schon frühe gerungen, und, wahrlich, nicht glücklich. Wie konnte man hoffen, in der reinen Sprache des Gefühls, in Tönen, zu erreichen, was der lyrischen Gewalt des begeisterten Dichters unerschwinglich geblieben war? Von dem endlosen Fluge in's Universum kehrt die Seele allemal zur Erde zurück, und so schleicht sich überall Anthropomorphismus ein, — vor allen in der sinnlichsten der Künste, der Musik. Man verdenke uns nicht diese scheinbare Härte. Sinnlich nennen wir die Musik in Betracht ihrer Mittel. Im Übrigen steigt und sinkt sie wie der Kulturgrad ihrer Verehrer; sie dient eben so gut den höchsten Gefühlen der Menschenbrust, wie allem Gemeinen und Unreinen, das sich im Leben findet. *D. Vf.*

Von jenem *Andante* ist eine besondere Wärme und Seele noch zu rühmen, neben der technischen Vortrefflichkeit, die hier besonders in der sehr gemässigten Begleitung der Blechinstrumente besteht. — Nun fordert ein Tenor zur Anbetung Dessen auf, der auf dem Stuhle thront. Wiederholt und herrlich wird dieser schöne, kraftvolle Satz, in den folgenden Takten als Chor und Fuge durchgeführt. Dazwischen klingt immer der Tenor mit derselben Stelle, wie zu Anfang, solo. Nochmal erhebt sich dieser Tenor: „Und siehe! eine grosse Schaar aus allen Heiden und Völkern und Sprachen traten zu „dem Thron und dem Lamme", worauf der Alt erwiedert: „diese sind gekommen aus grosser Trübsal" u. f. — (Es sind also, wie es scheint, die Empfindungen der Seligen, die, nach schwerer Lebensmüh, im Himmel ewigen Frieden geniessen.) In diesem Sinne spricht uns das liebevolle, zuversichtliche, wahrhaft selige Quartett mit Chor an: „Heil dem Erbarmer! Heil! Er selbst wird „trocknen alle Thränen von ihren Augen." etc. (Off. 21, 4.) In diesen milden Tönen weht Himmelsluft. Hier wird man inne, wie das Bild zukünftiger Seligkeit sich in einer glaubenden und hoffenden Seele spiegelt. Darum kann aber auch kein Menschenherz dabei ungerührt bleiben. Und dies — ist einer der einfachsten Sätze des Werkes! —

So schliesst der erste Theil. Eine sehr ernste Symphonie macht den Anfang des zweiten, und stimmt die Seele zu erhabenen, grossartigen Empfindungen. Hier hat der Meister alle Pracht der glänzendsten Instrumentation aufgeboten, doch die feine Linie des kirchlichen Geistes der Musik nicht überschritten. *) Unablässig kämpfen die verschiedenartigsten Gefühle. Glaube ringt mit Ver-

---

*) Der Meister der letzten Dinge huldigt ohne Zweifel den Grundsätzen, die Gfr. Weber zuerst so geistreich als kräftig ausgesprochen hat, Cäcilia Heft 11. S. 193 f. *d. Vf.*

zweiflung, Lust mit Leid, Freude mit trübem Schmerz. Man hört das dumpfe Toben der Bösen, aber Engellieder klingen, wie aus andern Welten, herüber, und besonders ist es Ein schöner tröstlicher Satz, der in tausendfacher Verwandlung immer wiederkehrt. Seit Haydn und dem Mozart'schen Requiem (insofern es ächt ist) ist eine solche seelenbewegende Musik nicht mehr gehört werden.

Die Bassstimme (die nun nicht mehr der Menschensohn zu seyn scheint, sondern etwa ein Engel oder Prophet,) fängt Solo an: „So spricht der Herr: das Ende kommt, von allen Winden der Erde kommt nun das Ende" etc. Dann folgt ein Recitativ, worin die Schrecken des nahenden Gerichtes, die Noth der Völker, der Reiche, der Sturz der Könige und Fürsten, geschildert werden. Dieses Recitativ, obgleich auf das kunstreichste von den Instrumenten unterbrochen und kolorirt, ist in der Wirkung das schwächste Stück des Werkes. Vielleicht, weil der Tonsetzer überhaupt dem Chore mehr zugethan ist, und vorzüglich glücklich im lyrischen Ausdruck zarter Empfindungen, — vielleicht auch blos, weil — es zu lang ist, und mehr schildert als erzählt. Handlung muss selbst in der Musik seyn. Dies hat Händel tief verstanden. Daher seine unübertrefflichen Recitative.

Aber wie fange ich es an, würdig den Eindruck des folgenden Duett's, Sopran, und Tenor, zu schildern? Hier ist der Meister in seinem Elemente, und hier hat er Vollendetes erreicht. Es ist Larghetto 3/4 g-dur, und der Sopran, (offenbar eine schöne Seele im edelsten Sinne des Worts,) beginnt: „Sei mir nicht schrecklich in „der Noth, Herr, meine Zuversicht! ich bin allein, bleibst du „mir nicht!" Der Tenor wiederholt denselben Satz. Er theilt ganz die Bitte seines Freundes, oder der betenden Freundinn. Nichts Einfacheres, als die sparsamen Violinen, welche diese Gänge begleiten. — Im Folgenden ist der Ausdruck der Verlassenheit meisterhaft. Hier ist lauter Chroma.

Der Tenor folgt in den kunstvollsten Verschlingungen. Die technische Auflösung dieser Stellen würde für die Kenntniss der Harmonie und Stimmenführung nicht ohne Ausbeute seyn. (Was so grosse Meister, wie Spohr, wagen, darf nicht mit der Phrase, regelwidrig, abgewiesen werden. Es verdient eine eindringendere Untersuchung.) Aber die Spitze des Ganzen ist die Stelle: „Verlassen bin ich etc." „Der Freund vergisst etc." „Der Bruder weicht, ich schau auf dich, o Herr, mein einzig Theil!" — Nicht minder einfach und schön ist die Begleitung. Sie ist ein rechter Spiegel des Textes, nicht bloss Träger und Stütze. —

Getröstet und gestärkt werden die besorgten Seelen in dem herrlichen Unisono-Chor: „So ihr mich von ganzem Herzen suchet, will ich mich finden lassen, spricht der Herr!" u. f. — Ein kraftvoller Instrumentalgang eröffnet diesen Halbchoral. (Wenigstens in dem Sinne ist es Choral, dass die ganze Gemeine der die letzten Dinge erwartenden Christen singend gedacht wird. Und so ist es auch Ausströmung einer tiefen und allgemeinen Andacht, und eben so seelenvoll als kräftig.) — Darauf tritt der Tenor auf, verkündet, dass die Stunde des Gerichts gekommen. Das Orchester fällt mit steigender Gewalt in einen überaus raschen Gang, und nun beginnt der Chor das stolze siegesfrohe Triumphlied: „Gefallen, gefallen ist Babylon, die grosse!" — von Pauken und Posaunen unterstützt.

Wenn ein treffliches Werk sich unserer ganzen Seele einmal bemächtigt hat, so dass wir in ihm leben und weben, dann wird es schwer, Einzelnes daraus hervorzuheben. Unser Interesse sieht sich überall gehalten, findet jedem Einzelnen besondere Vorzüge nachzurühmen, und wird zugleich ergriffen von dem grossartigen Zusammenhange der innern Einheit des auf die Seele einströmenden Geistes. Das ist das Gepräge des ächten Kunstwerkes, dass es ein Ganzes ist. Aber Halt- und Lichtpunkte gibt es nichts desto weniger auch in dem herrlichsten Werke,

von wo aus gleichsam die göttliche Idee selbst, immer frisch und lebendig, einen höheren Lichtglanz auszuströmen scheint. Einen solchen Kern glauben wir in diesem Chore gefunden zu haben. — Wenn man sich die Elemente desselben vergegenwärtigt, so erkennt man durchaus Gefühle einer sorgen- und freudenvollen Christenschaar, die den letzten Dingen entgegenlebt.

Aber dieses Weltgericht selbst, der Sturz der Bösen, die Verhöhnung alles Widerstrebenden, die Seligkeit der Guten, blieben noch übrig. Sie hat der Meister diesem Chor und dem daran sich schliessenden Quartett aufbehalten. Und wie hat er diese Aufgabe gelösst! — Ein ungestümer Instrumentalsatz von vier Takten bringt die Idee einer rastlosen Eile, einer furchtbaren Entwicklung in die Seele. Kraftvoll und pathetisch setzen dann Chöre mit Blechinstrumenten das machtvolle Unisono ein: „Gefallen, gefallen, gefallen ist Babylon die grosse!“ Dies wird herrlich variirt, und meisterhaft durch die verwandten Tonarten durchgeführt. Dann folgt, fugirt und nach Art eines Kanons zu 4 Stimmen, der zweite Abschnitt des Chors: „Sie suchen den Tod, und finden ihn nicht, er fliehet sie!“ — dann der dritte, mit den Worten: „Die Stunde der Ärnte ist da!“ — ebenfalls majestätisch kraftvoll, und durchweg die Vorstellung einer unbezwinglichen Gewalt erregend. Tod und Verwüstung gehen sichtbar um, ihre Opfer zu suchen; vor ihren Schrekken ist kein Entfliehen. Da öffnen sich Gräber, thun sich Meeresklüfte auf, und überall beginnt die grosse Auferstehung der Todten. Da ist Beben und Zagen rings, in Höhen und Tiefen. Das hat der Künstler durch die meisterhafte Rhythmik des Chors erreicht, die selbst die hinreissende Instrumentation noch überbietet. In dieser Einheit und Grösse des Gefühles liegt etwas von der alten Zeit. Hier, scheint es, ist Händels starker Geist über seinen Jünger gekommen. Man begreift nur mit Staunen, wie Spohr's zarte Gefühligkeit und seelenvolle Weicheit sich so lange verläugnen konnte, —

man begreift es erst da, wo, mit unendlicher Milde, ein sanftes Himmelblau nach furchtbarem Donnersturm, das folgende Quartett mit Chor, eintritt: „Selig sind die „Todten, die in dem Herrn starben, von nun an in Ewig„keit!“ — Vorher, — nach einem stürmischen Schlusssatz der Instrumente, der den Jammer und die Noth der Schuldigen mahlt, hat der Tenor verkündigt: „Es ist geschehen!“ — Dann hebt dieses *Adagio* an: „Selig „sind die Todten, die in dem Herrn starben, von nun an, „in Ewigkeit!“ — Denselben Satz wiederholt der Chor immer, bestätigend und bekräftigend. Es ist die Versöhnung, der selige Himmelsfriede nach den wilden Stürmen der Erde. So muss dem frommen Seher auf Pathmos (Joh. Off. 14. 13) die Stimme vom Himmel getönt haben. Wenigstens klingt sie so in jeder gefühlvollen Menschenbrust nach. —

Nun weiset der Sopran auf die neue Schöpfung hin: „Sieh! einen neuen Himmel und eine neue Erde, von „Gott bereitet und schön geschmückt, als eine Braut!“— Alt und Tenor reden von der nahen Ankunft des Heilandes, vier Stimmen rufen: „Ja komm, Herr Jesu!“ — und dann beginnt, kraftvoll und edel wie Jubelgesang, der Gesammtchor *): „Gross und wunderbarlich sind „deine Werke, Herr, allmächtiger Gott! Gerecht und „wahrhaftig sind deine Wege, du König der Heiligen!“— der Eingang wieder *unisono*, eine Stellung, wodurch Spohr so oft die grossartigste Wirkung erreicht, vor allem in dem Ausdruck einer Alles ergreifenden Empfindung; das haben ältere Kirchencomponisten trefflich eingesehen. — Dieser Chor geht in ein Quartett aus, das zart und liebevoll fragt: „Wer sollte dich nicht fürch„ten, Herr! nicht deinen Namen preisen?“ — Auf einmal wird das Tempo rascher, und leise anschwellend erklingt das Halleluja der himmlischen Heerschaaren, unter gedämpften Pauken. Aber kräftig steigt erst Bass-

*) Aus Joh. Off. 15, 3. *d. Vf.*

Chor, dann Tenor, hierauf Alt, dann auch Sopran mit einem majestätischen Satze auf: „Sein ist das Reich und „die Kraft und die Herrlichkeit! Von Ewigkeit zu Ewig„keit! Amen!“ ein Satz von unglaublicher Wirkung. Er bildet des Hauptthema des Halleluja, das dann in eine, sehr kunstreich, wiewohl etwas dunkel verschlungene Fuge ausläuft, und mit einer alterthümlichen Schlusskadenz schliesst. —

Indem wir nun zum zweiten Tage übergehen, dessen Leitung F. Ries übernommen hatte, können wir nicht den innern Gegensatz unerwähnt lassen, den er zum ersten bildete. War hier die Seele des Hörers in ihren Tiefen bewegt, gleichsam in allen ihren Fugen erschüttert worden, so durfte er sich heute sagen: Siehe! es ist alles neu geworden! *Jam nova progenies coelo demittitur alto.* — Würdig und ernst, aber heiter, trat ihm zuerst Ries neueste Symphonie, *D*-dur, bis jetzt noch Handschrift, entgegen. — Ein vollendetes Kunstwerk dieser Art lässt sich mit Worten nicht schildern, und noch weniger erschöpfen. Doch, erzählen wir, wie uns jene Töne angesprochen! — Zuerst *Adagio*, dann ein *Allegro moderato*: es ist, wie wenn gute Freunde, Männer und Frauen, Jünglinge und Alte sich zu einem Familienfest versammelten. Man gedenkt der alten Zeiten, mit Wehmuth und Sehnsucht, man greift freudigen Muthes in Ferne und Zukunft. Endlich kreist der Becher, und es erklingen heitere Lieder. — Herrliche Behandlung der Instrumente dem längst erprobten Meister nachzurühmen, — was kann das helfen? Nur einen Gedanken über dieses Allegro. Es wollte uns beinahe anmuthen, wie wenn es hier recht eigentlich darauf abgesehen wäre, die innere Bedeutung der Symphonie klar zu machen, insofern nämlich, als sie die kunstgerechte Einheit, das möglichst schöne Zusammenwirken einer Menge Instrumente darstellt, zu einem, durch eine besondere Veranlassung, die der Tonsetzer aus seiner Individualität oder auch von einem anderweitigen Gegenstande hernimmt,

gegebenen Zwecke. Darin scheint uns die Lösung eines, nicht immer glücklich entschiedenen, Zweifels zu liegen. So mannichfaltig diese Zwecke oder Erregungen des Gefühls seyn können, so vielerlei Symphonien wird es geben können. Immer aber bleibt das Wesentliche das Mit- und Ineinanderwirken der vielen Instrumente in ihrer Eigenthümlichkeit, und um ihrer selbst willen, die man sich desshalb gewissermassen belebt und personificirt denken muss. Sie vertreten den Sängerchor, sie sind die Organe des Tonsetzers. So gestaltet sich die Sache in Beethoven's herrlichsten Schöpfungen dieser Gattung*), so auch bei seinem getreuen Jünger Ries. Vielleicht liesse sich selbst in den Meisterwerken Mozarts und Haydn's etwas Ähnliches nachweisen, wiewohl zwischen diesen und den Neuern eine nicht geringe Kluft befestigt ist. **) —

Doch zurück zu unserer Symphonie! — Auf das accelerirte Allegro, voll Feuer und naiver Freude, wir möchten sagen Humor, folgt ein halb schwermüthiges Minuetto. Darin weht schalkhafte Lust und geheimer Ärger, eine bittersüsse Stimmung. — Desto reizender und lieblicher ist das Trio. Hier hüpft Tanzlust, dort scherzt ländliche Einfalt, Blumen blühen auf üppigen Wiesen, Schmetterlinge flattern tändelnd hin und her, und jubelnde Mädchen jagen sich mit ihnen um die Wette. Alles lächelt Lieb' und Freude, aber im Charakter des Pastoralen. — Darauf *Andante.* Sicher das schönste Stück dieser Symphonie. Gleich der erste Satz ath-

*) Vorstehend, S. 32 — 36. *d. Red.*

**) Möchte Gfr. Weber durch Gegenwärtiges sich veranlasst finden, die musikalische Welt durch eine Darstellung seiner geistreichen Ansichten über die Symphonie und das Oratorium sich zu verpflichten, in ähnlicher Art wie wir diesem Gelehrten bereits mehre schätzbare Beiträge zu einer Ästhetik der Tonkunst, z. B. den Artikel über das Wesen des Kirchenstyls (*Cäcilia*, Heft 11.) verdanken. — Gute Gedanken über die Symphonie, wiewohl durchaus veraltet, gibt Sulzers Theorie unt. d. W. *d. Vf.*

met eine tiefe Sehnsucht. Es ist Liebe und Jugend, vielleicht im Druck unmilder Verhängnisse. Denn dumpfe Bässe drängen sich in die sanften Melodien der Oberstimme. Nun trübt sich der Himmel, ferne Donner, der Sturm zerstreut die Rosen, — aber Liebe erringt den Sieg. Sie zagt nicht in den Stürmen, sie stirbt nicht, wenn Alles sinkt, sie ist ewig sie selbst, in sich und dem Geliebten selig. — Doch, horch! da bricht wildes Getön herein mit dem *Presto* (*alla Turca*). Offenbar ein Schwarm lärmender Bacchanten. Sie kommen mit brausenden Hörnern, mit schmetternden Pauken. Das ist, was der Dichter meint:

Doch was hör' ich? Welch ein Schall
Überbraus't den Wasserfall?
Sauset heftig durch den Hain?
Welch ein Lärmen, welches Schrey'n?
Ist es möglich, seh' ich recht?
Ein verwegenes Geschlecht
Dringt in's Heiligthum herein.
Hier hervor
Strömt ein Chor!
Liebeswuth,
Weinesgluth
Ras't im Blick,
Sträubt das Haar! —

Göthe. Deutscher Parnass.

„Und Metall, Rauher Schall — Grellt in's Ohr.“ — Ja allerdings, rauher Schall! Aber dennoch mit hinreissender Schönheit behandelt. Das Gemeine und Polternde des Eingangs verhallt, frohe Festmusik ladet zu sanftern Genüssen in verschwiegene Lauben. Man glaubt einzelne Paare wandern zu sehen, selbst ein Accent jener ersten Liebe klingt hindurch, — aber der Bacchanten Chor kehrt wieder, reisst im bunten Gewimmel die ganze Gesellschaft mit sich, — und kehrt das Oberste zu unterst, — es ist ausgelassene, tobende Lust, das Tempo wird zu einer unglaublichen Geschwindigkeit getrieben, und mit einem kraftvollen Schlage endigt das Fest. In diesem Presto liegt etwas Magisches. Der Meister, von Natur freundlicher Geselligkeit und heiterm Scherze hold, und

besonders einem gewissen gefälligen Humor zugethan, hat hier die ganze Kraft seines Talentes entwickelt. Was Wunder, wenn er Alles mit sich fortreisst! War er doch *Roscius in scena.* —

Das zweite Stück des zweiten Tages war durchaus verschiedener Art. Zwei Hymnen aus F. Schneiders Vokalmesse: *Sanctus* und *Gloria.* Unbestreitbar hat der Gesang ohne Begleitung einen eignen Zauber, und besonders lässt sich zur Aufführung in Gesangvereinen kaum etwas Passenderes finden. Recht gut ist dies von dem Manne dargethan worden, der *si quis, peritus rerum* genannt werden muss, — L. Spohr. *) Eben so wenig lässt sich dem Schneiderschen Werke, neben hoher Trefflichkeit der Technik, eine ächte, lebenskräftige Begeisterung absprechen. Dennoch entsprach der Erfolg nicht ganz der Erwartung. Man wollte diese ernste Musik hier nicht an ihrer Stelle, ja sogar trocken und reizlos finden, weil — man sie nicht oft genug gehört hatte. Denn unter denjenigen, die durch die Proben mit dem Werke vertraut seyn konnten, war darüber nur Eine Stimme, dass es ihm in keiner Rücksicht an Vorzügen mangle. Vielleicht lag in der Anordnung der Chöre, ganz in den Vordergrund des Orchesters, die Ursache, dass die einzelnen Stimmen nicht mit der gehörigen Deutlichkeit und Kraft hervortraten. Man mochte, ohne Orchester, etwas ängstlich seyn. —

Die dritte Stelle nahm C. M. v. Weber's Jubelouvertüre ein. Wir enthalten uns alles Urtheils über das treffliche Werk. Auch diesmal übte es eine gewaltige Wirkung auf die grosse Zuhörerschaft, besonders der Schluss mit dem *God save the king* der Posaunen und den concertirenden Violinen und Bässen. Wenig fehlte, dass ein allgemeiner Jubel den verehrten Meister abwesend laut erhob, während er selbst in Drurylane Triumphe feiert. —

---

*) S. Leipz. Mus. Zeit. 1821. S. 819 f. *d. Vf.*

Zum Schluss des Ganzen folgte, ein würdiger Eck- und Tragstein, Händels Messias, im Auszuge. Wir wollen die Lobpreisungen nicht wiederholen, die von je alle Tüchtigen diesem Hauptwerke des deutschen Heroen zuerkannt haben, einem Werke, welchem, wie ein geistreicher Beurtheiler sagt, an Heiligkeit, Geistestiefe und Vollendung, keine andere Tonschöpfung an die Seite zu treten wagen darf. Es genüge, dass es auch diesmal in seiner grossartigen Einfalt über alles Neuere den Sieg davontrug, und — wenigstens in den Augen aller Besseren — die Krone des Festes blieb. Ganz konnte es, wegen Beschränkung der Zeit, nicht gegeben werden. Man hatte deshalb, von F. Ries freundlich berathen, eine Auswahl der ansprechendsten und trefflichsten Stücke gemacht. Es versteht sich, dass man sich durchaus der Mozart'schen Instrumentirung bediente. Auch war beim Einüben der Gesangchöre auf die Bestimmung des Tempo, worauf bei Händel so ungemein Viel ankommt, so wie auf die Richtigkeit der Piano und Forte, viel Sorge verwendet worden. F. Ries hatte mit rastloser Liebe und Einsicht alle Mitwirkenden für die Beobachtung dieser feinen Unterschiede zu gewinnen gewusst, — und was liess sich, bei seiner tiefen Einsicht in die Eigenthümlichkeit des alten Meisters selbst, da nicht erreichen! — Der Erfolg übertraf alle Erwartung.

Dies war das Ende des grossen Musikfestes. Was sollen wir des Beifalls, des jubelnden Preises gedenken, der den Künstlern zu Theil wurde? Wozu der einzelnen Leistungen erwähnen? — Dies ist die vergängliche Seite des Festes. Glücks genug, dass es eine tiefer liegende Bedeutung behält, auch wenn aller äussere Schimmer längst verschwunden ist: — die erhöhete Liebe zum Schönen und Besten, die es im Busen vieler trefflichen Menschen entzündete, auf dass ihm eine Saat entkeime, die noch auf Jahrhunderte hinaus Früchte trägt.

Düsseldorf im May 1826. Dr. *Deycks.*

Scrupel,

die, unter W. A. Mozarts Namen, bey Simrock erschienene Messe in *G* betreffend,

mitgetheilt von *Ign. v. Seyfried.*

Schreiber diess, ein fanatischer Partisan der edlen *Musica* und enthusiastischer Verehrer eines ihrer ersten Repräsentanten, des obgenannten, gottgeliebten Grosskophta, für den er, als allzeit fertiger Kämpfer, bis zu seinem letzten Stündlein bereit ist, eine Lanze zu brechen, wenn es Noth thut, — Schreiber diess, sage ich, wurde von einem, schier unziemlichen Entzücken erfasst, vernehmend, wie bey Simrock in Bonn eine neue, ihm bisher stockfremde *Missa* seines Götzen, vom Stapel gelaufen sey.

Eben nicht bey Cassa, was leider nur zu oft der Fall ist, hielt er es nicht unter seiner Würde, beym Nachbar Bäcker den ziemlich verwitterten, schwarz manchesternen Sonntagsstaat für ein Billiges zu verpfänden, um mit diesem Darlehen ein Exemplar des *opus posthumum* zu acquiriren; aber, hilf Himmel! wie wurde seine Freude zu Wasser, als er sothanes Werk heisshungrig verschlungen und, ausser der tüchtigen Fuge: *cum sancto spiritu*, nur Wenig für seinen Schnabel fand. Vielmehr sind in ihm diverse Bedenklichkeiten und *Scrupula* aufgestiegen, ob die *causa quaestionis* auch wohl ächte, unverfälschte, authentische Waare, oder nur *Contrabande*, *vel Surrogat* zu nennen sey; wasmassen er sich demnach erkühnt, zur Gewissens-Erleichterung, einige dieser Zweifel seiner Patroninn *Cäcilia* in gegenwärtigem *Promemoria* zur Entscheidung vorzulegen. — Der

Erste Scrupel hat seinen Sitz auf Pag. 3. Da ist das Zeitmaass des *Kyrie* bezeichnet mit: „*Adagio, quasi Andante.*" — Schon dieses „*Quasi*" ist eine unverdauliche Nuss, und liegt ihm schwer auf dem Herzen, da er sich nicht erinnern kann, dass **Mozart** auch nur ein einzigesmal von besagtem Wörtlein Gebrauch gemacht hätte. Er war alles **ganz**, und nichts *quasi*. So geringfügig auch an und für sich eine solche Subtilität immerhin scheinen mag, so ist sie doch gewiss nicht aus der Luft gegriffen.
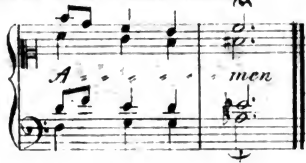
Zweyter Scrupel. Das *Kyrie* ist in *G*-dur geschrieben, *Gloria*, *Credo* und *Sanctus* in *C*, *Benedictus* in *F*, *Agnus* in *c*-moll, *Dona* in *C*-dur. — Zu **Mozarts** Zeiten pflegte man die Tonarten nicht so kraus und bunt zu mischen; in der angenommenen Haupttonart standen regelmässig die meisten Sätze; unabänderlich der erste und der letzte; von einer so heterogenen Zusammenstellung, wie: *G*-dur und *F*-dur, — *mi contra fà*, — hatte man gar keine Idee. Darum vermeine ich: wenn auch die einzelnen Bestandtheile als wirkliche Originalien befunden werden sollten, in dieser Reihenfolge ist das Ganze gewiss nicht aus des Meisters Werkstätte hervorgegangen.

Dritter Scrupel. Das *Et incarnatus est* wird als Tenor-Solo behandelt; darunter parliren die andern Stimmen in kurzen, gestossenen Wörtleins, *sotto voce*: „*crucifixus, crucifixus, crucifixus*", ganz wie in einer *opera buffa* das plappernde: *Zitto, zitto, zitto, — Taci, taci, taci.*
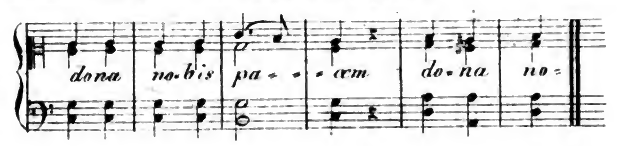
Frage: sieht dem Verewigten solch profanes Getändel ähnlich?

Item: Pag. 46, 64 und 65, über ausgehaltene vierstimmige Accorde die durchpassirenden Trioletten und schaalen Terzengänge, womit uns in neuester Zeit *Rossini et Consorten* mit der libe-

ralsten Freygebigkeit überfüttern; — Pag. 47 eine prächtige Quinten-Fortschreitung:



und im *Dona* auf der letzten Seite, als Appendix, auch noch ganz charmante Octaven:
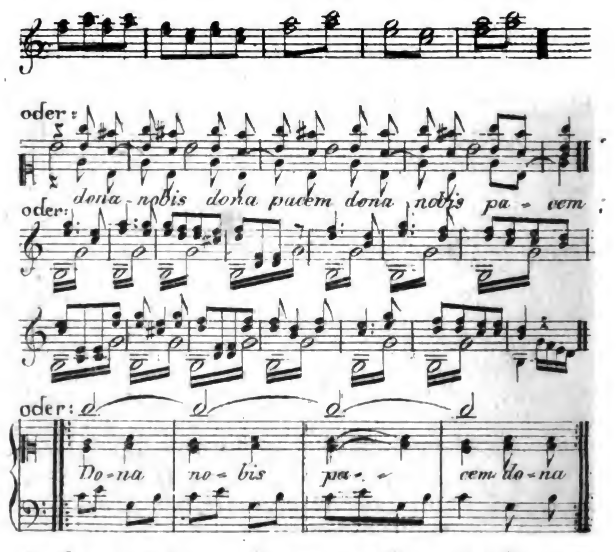


Welche Christenseele würde zu behaupten wagen, unser herrlicher Mozart hätte solche ohrenzerreissende Parvisten-Böcke hinschreiben können? —

Um nicht zudringlich, oder unbescheiden zu erscheinen, will ich lieber noch so manche andere Scrupel mit Stillschweigen übergehen, und nichts sagen von der ermüdenden Breite mehrerer Sätze, wie z. B. des *Kyrie*, des gemeinen, ja läppischen *Quoniam*, des: *et incarnatus est*, des *Benedictus* und *Dona*, von der falschen Scansion, z. B. *Kyrie*, *Quoniam*, *sáculi*, *venturi*, — vom entstellenden Zerreissen des Sinnes: *bonae bonae — voluntatis*, — von den verwitterten Gurgeleien in *Quoniam* und *Benedictus*, von den verdächtigen Tönen: h̄ im Sopran, ā und b̄ im Tenor, g̲ und E im Bass, — wohin man *illis temporibus* die Stimmen noch nicht grausamer Weise exilirte, von den Rumpelbässen im: *et resurexit*, *Benedictus* und *Dona*, — von dem langen, monotonen, menuett-

artigen Ritornell zum *Benedictus*, von dergleichen oft eingeflickten Trompeten-Sätzchen:

von zahllosen nichtssagenden Phrasen, als:



sondern mich vor der Hand pflichtschuldigst empfehlen, und gedultig harren, ob und wie die *Sancta Cäcilia* einen ungläubigen Thomas zu bekehren geneigt seyn dürfte. *)

Amadeus Philomusos.

---

*) Wir zweifeln nicht, dass die würdige Verlaghandlung sich offen über die Sache wird erklären dürfen und wollen. *D. Red.*

Il crociato in Egitto, opera seria in due Atti. Der Kreuz-Ritter in Egypten, von *Meyer-Beer.* Vollständiger Clavierauszug von *C. Zulehner.* Bonn und Cöln bei Simrock, 26 Francs.

La dame blanche, Opéra comique en trois actes, par A. Boieldieu. Die weisse Dame, vollständiger Clavierauszug, von *C. Zulehner*, mit franz. und deutschem Texte. Die deutsche Übersetzung ist von Fr. Ellmenreich. Bonn und Cöln bei N. Simrock, Pr. 14 Fr.

Auch diese zwei Opern, von denen seit einiger Zeit die öffentlichen Blätter voll sind, in practicabeln Clavierauszügen auf die Clavierpulte der teutschen Gesangfreunde geliefert zu haben, ist ein dankenswerthes Verdienst des höchst ehrenwerthen Veteranen Simrock; und mit Vergnügen werden aus seinen Händen Sänger und Liebhaber die vorliegenden Gaben empfangen, in welchen sich namentlich sehr viele, zur Aufführung am Pianoforte und zur Production in Privatzirkeln geeignete Numern befinden. Ganz vorzüglich ist dies Letztere der Fall im *Crociato*, in welchem beinah alle Numern zur Production in diesem *genre* geeignet sind. *) — Aber auch die *weisse Frau* ist reich an ähnlichen Productionsstücken. **)

*) Nr. 2 für Sopran und Bass; Nr. 4 für hohen und tiefen Sopran; Nr. 6 für Tenor; Nr. 7 für Halbsopran und Tenor; Nr. 8 für Sopran, Halbsopran und Alt; in Nr. 10 der fünfstimmige Kanon; Nr. 11 für Alt; Nr. 12 für Sopran; Nr. 14 Quintett; Nr. 15 für Tenor; Nr. 16 für Bass; Nr. 17 für Halbsopran; Nr. 18 für Halbsopran und Tenor; Nr. 19 für Alt; Nr. 20 für Halbsopran.

**) Worunter namentlich zu rechnen Nr. 2 für Tenor; Nr. 3 für Sopran und Tenor; Nr. 4 für Sopran und zwei Tenore; Nr. 6 für Sopran und Tenor; Nr. 7 für Sopran und zwei Tenore; Nr. 8 für Sopran; Nr. 9 für zwei Soprane und Bass; Nr. 10 für Tenor; Nr. 11 für Sopran und Tenor; Nr. 12 für Sopran; Nr. 13 für zwei Soprane.

Was die Clavierbearbeitung betrifft, so können wir, wenn wir auch manchen früheren Zulehnerschen Clavierauszügen nicht viel Lob beizumessen wissen, doch den dermal vorliegenden das Zeugnis weit grösserer Sorgfalt, Genauigkeit und Zweckmässigkeit überhaupt, nicht versagen.

Was namentlich diese Zweckmässigkeit, (worüber wir im eigenen Artikel: Über Clavierauszüge überhaupt *) gehandelt, angeht, so sind beide Bearbeitungen in so weit wirklich vollständig, dass sie alle Stücke der besagten Opern enthalten, und dass sowohl der Urtext, als auch der ins Teutsche übersetzte, überall unter jede Singstimme gestochen ist. Insbesondere finden wir mit Vergnügen im *Crociato* auch die auf der Bühne vorgehende Handlung mitunter angemerkt, (z. B. S. 3 — 6, S. 29 u. a. m.) so wie auch die Orchesterinstrumente hie und da angezeigt, (z. B. S. 1, S. 18, 29, u. a. m.) und ebendies zum Theil auch in der *Dame blanche.*

Über die Verteutschungen der Texte und ihrer Anpassung unter die ausländischen Gesänge, worüber, zumal in Ansehung der „weissen Dame“ — (warum denn nicht schlichter und der Tradition treuer: „die weisse „Frau?“) — gar Viel zu sagen wäre, — wollen wir, da dieselben nicht für den Clavierauszug als solchen gemacht, übrigens dem teutschen Publicum bereits von der Bühne herab bekannt geworden sind, — uns hier recht gern eines Urtheiles enthalten.

Stich und Papier sind rühmenswerth, die Preise, im Verhältnis zu den jetzt laufenden, mässig.

D. Red.

---

*) *Cäcilia* 3. Bd. (Heft 9) S. 23 und f.

CARL MARIA V. WEBER.

† 5. Juny 1826, in London.

Unser C. M. v. WEBER hat aufgehört, unter uns zu sein. —

Wir haben einen grossen Tondichter verloren! Wie herrlich ist, was Er geleistet, wie viel Herrlicheres würde Er uns noch geschaffen haben! Sein grosses Studium, sein grosses Talent durchdrangen sich von Tag zu Tag inniger, und immer sonnenheller wurde, was Er schuf. Mit inniger Ueberzeugung sprechen wir es aus: mit Ihm sank eine neue Periode der teutschen Oper im Beginnen dahin.

Göttlicher Schwan, hörst Du droben die Sphären? — Ach, wir sahen Dich schweben, hoch und höher im mächtigen Fluge,

und unser Herz klopfte. Wie Stürme tönte das Schlagen Deiner Schwingen, und Engelstöne riefst Du in den Sturm, und die Wälder braussten, und die Nachtigallen sangen und Lerchen flogen auf zu Dir, — ein tönender Frühling, eine singende, klingende Welt voll Schmerz und Lust erwachte vor Deinem schaffenden Lächeln — da traf Dich der Todespfeil. — Wo bist Du hingeschwunden? Kein Blick, kein Laut mehr von Dir?

Ach, sucht Ihn, tausendstimmige Gesänge, den hohen Meister, droben unter den Sternen!

Lehrjammer!

Unsere Zeit nennt sich aufgeklärt, weil unserer Generation in so vielen Regionen menschlichen Lebens, Treibens und Wissens, in der That manch neues Licht aufgegangen ist, — welches nur leider nicht immer auch wärmt, wohl aber, wie jedes starke Licht, immer auch starke Schatten wirft und ....

Aber das war's ja nicht, wovon ich schreiben wollte, sondern eben blos von den Fortschritten unserer Aufklärung in der Musik, und zwar für jetzt noch obendrein nur von dem allerharmlosesten Zweige derselben, — von musikalischen Unterrichtstunden.

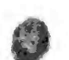
Doch wie? harmlos? — Ja! wäre dem nur auch so, und würde nur nicht die Lehrstunde dem armen Bildlinge so häufig zur Harm- und Jammerstunde gemacht, durch bald handwerkmässig planloses, bald pedantisch systematisirendes, bald sonst ungeschicktes — man mögte oft sagen, wahrhaft tölpisches Dociren!

Recht! das wars wovon ich sprechen wollte, vom Jammer, den nicht die Schwierigkeit der Sache, sondern unglückseliges, ungeschicktes Beschulen so oft über die armen Beschulten ausgiesst; ein rechtes Jammerthema!

Worin liegt aber die Ursache dieses vielfältigen Jammers? — Gewiss vornehmlich darin, dass die Leute gewöhnlich gar nicht wissen, oder nicht bedenken wollen, was Lehren eigentlich heisst, und was demnach die eigentliche Aufgabe des Lehrers ist.

Wenn ich einem Musiklehrer sagen wollte, Lehren heisse nichts Anderes, als: die im Schüler liegenden Fähigkeiten entwickeln, so würde ich ihm damit zwar wohl nichts Neues sagen, wohl aber etwas, was er vielleicht noch nie überdacht, und dessen Folgesätze er sich noch nie zu Herzen genommen hatte.

Es sei mir erlaubt, hier nur auf Einen derselben hinzudeuten, nämlich auf die Wahrheit, dass eine Sache können, und sie lehren können, zwei wesentlich verschiedene Dinge sind, dass z. B. die Kunst zu geigen etwas ganz anderes ist, als die Kunst, die, in einem Anderen liegenden Anlagen zum Violinisten, zu entwickeln, dass also wer geigen kann, darum noch nicht versteht geigen zu lehren, dass er vielmehr, um Lehrer zu werden, erst das Lehren lernen muss. Allein wie natürlich und sich von selbst verstehend dieses auch ist, so fodere ich doch tausend und tausend Musiklehrer auf, mir, die Hand aufs Herz, zu sagen, ob sie sich die Kunst zu lehren jemal zum eigenen Studium gemacht haben? — — Man ist Musiker von Pro-



fession, man will von der Kunst leben, und so früh wie möglich Etwas verdienen durch Lehrstunden, — man sucht und findet lehrbegierige Kunden, fängt, sehr vergnügt darüber, ohne weiteres an, Unterricht zu geben, und ist aus einem Geiger auf Einmal ein Lehrer geworden, man weis selbst nicht wie. Dass man das Lehren erst hätte lernen sollen, lässt man sich gar nicht einfallen, oder gedenkt, es durch das Unterrichtgeben selbst schon noch zu lernen, — womit es aber gewöhnlich gute Wege hat!

Was vermag aber alsdann ein s o l c h e r Lehrer dem Lehrlinge zu leisten? Ihm die Sache vormachen, auf dass er sie nachmache, ist E t w a s; aber das ist nicht genug, ist nicht einmal eigentliches Lehren. — Ihm die Handgriffe und gewisse Vortheile zeigen, ist auch Etwas; — aber alles Nichts, in Vergleichung gegen die eigentliche Hauptsache und Hauptaufgabe des Lehrers, dem Lehrlinge die Sache klar und leicht zu machen, kurz, i h n z w e c k m ä s s i g z u l e i t e n.

Je seltener es aber ist, dass ein Musiklehrer über sein Lehrfach und über einen Lehrplan d e n k e, und je drückender das Unheil und der Jammer ist, den er dadurch über seine armen Bildlinge ausbreitet, desto mehr muss man es als ein Glück ansehen, wenn hier und da auch einmal ein Mann aufsteht, welcher ernstlich strebt, seinen eigentlichen Beruf, und die Mittel und Wege zweckmässigen Vorschreitens in demselben, sich

zur Klarheit zu bringen, und desto dankenswerther, wenn er die Ergebnisse seines Bestrebens zur Prüfung und Benutzung öffentlich anspruchlos mittheilt.

Dieses ist in den nachstehenden „Ideen zu einer Rationellen Lehrmethode für Musiklehrer“ von Herrn *C. Berg* auf eine Weise geschehen, welche mich bewegen musste, den Herrn Verfasser zur öffentlichen Bekanntmachung seiner Betrachtungen zu ermuntern, aus welchen nicht Clavierlehrer allein, sondern auch Musiklehrer jeder Art, so wie auch Lernende selbst und deren Vorgesetzte, zumal aus dem von Seite 99 beginnenden practischeren Theile, in mehrfacher Hinsicht theils reellen Nutzen, theils auch Stoff zu weiterem Nachdenken schöpfen können und deren Benutzung sicherlich beitragen wird, die Aufgabe der Lehrer so wie der Lernenden zu fördern und namentlich letzteren manche Pein und manche Vergeutung von Zeit, Mühe, Arbeit und Geld zu ersparen.

Darmstadt, im July 1826.

Gottfried Weber.

Ideen
zu einer
rationellen Lehrmethode
für Musiklehrer überhaupt,
mit besonderer Anwendung
auf das Clavierspiel,
von

Conrad Berg.

Vorbemerkung des Verfassers.

Nicht für Andere, sondern ursprünglich nur für mich selbst, waren die Betrachtungen niedergeschrieben, welche die nachstehenden Blätter enthalten. Die Nothwendigkeit, in meinen musikalischen Unterricht Ordnung, Klarheit und Zweckmässigkeit zu bringen, hatte mich das Bedürfnis fühlen lassen, meine gemachten Erfahrungen zu sammeln, zu ordnen und in einen Zusammenhang zu bringen, wozu ich das Niederschreiben derselben als das beste Mittel ansah.

Sofern indessen diese Blätter Einiges enthalten, was auch Andern nützen könnte, so mögen diese in der gegenwärtigen Bekanntmachung meine reine Absicht erkennen, meine Kräfte auf das nützlichste angewendet zu haben.

Und so mag denn der gegenwärtige Versuch einer nachsichtigen Aufnahm entgegentreten.

Strassburg 1826.

Conrad Berg.

Einleitung.

Zuerst müssen zwei Standpunkte ins Auge gefasst werden, ohne welche es unmöglich ist, mit Erfolg im Unterricht fortzuschreiten und zu wirken. Es sind dies: der Standpunkt des Lehrers, und der des Schülers.

I. Standpunkt des Lehrers.

Was sucht? was kann? was soll der Lehrer? was darf er von seinem Bestreben erwarten? Vier bedeutende Punkte, über welche die grösste Klarheit herrschen sollte.

1.) Zuerst: was sucht er? Treibt er seine Kunst, blos, wie Schiller sagt, als eine milchgebende Kuh? — Treibt er sie blos, weil er durch Umstände, oder gar aus Noth, dazu gebracht worden ist? — Treibt er sie vielleicht, ohne selbst zu wissen, warum? — Oder hat er in der Kunst das Höhere aufgefasst und sucht er dasselbe andern mitzutheilen?

Dass hier nur von diesem letzteren die Rede seyn soll, versteht sich von selbst; denn das gemeine Handtieren der Menschen bedarf ja ohnehin keines Kommentars; Zufall, Zeit, Umstände, einiger Verstand, und hauptsächlich Noth, bestimmen dieses am besten; während man zum Höheren, da es nicht von dieser Erde ist, sich erst strebend emporschwingen muss, und nur ein Gott suchender Sinn es erfassen kann.

Was ist aber dieses Höhere in der Kunst? — Einem jeden Menschen, je nachdem er in seiner Bildung mehr, oder weniger vorangeschritten, ist es ein Anderes. Auch der Wilde hat Sinn für Musik; und doch sind seine Vorstellungen davon ganz verschieden von denen

des gebildeten Menschen. Überhaupt ist das Wesen selbst der Kunst ein Unergründliches. Gott hat sie, möchte ich sagen, dem Menschen gegeben, damit auch er wieder Schöpfer werde und durch Kunstwerke seine göttliche Abstammung rein zu beurkunden vermöge. Unter allen übrigen Künsten hat aber das Wesen der Musik etwas besonders Merkwürdiges, Unergründliches und Göttliches: nämlich jene Andeutungen einer andern Welt. Während andere Künste ihren höchsten Gipfel erreicht haben, wenn sie dem Ausdruck der Natur am nächsten kommen, so verliert grade die Musik ihr wahrhaft Ätherisches, wenn sie Gegenstände aus der Natur schildern oder nachahmen soll. Nicht als liessen sich in ihren Klängen nicht eine Menge Andeutungen und Ausdrücke aus der Natur und Menschenwelt entdecken, (denn in der That spricht sie grade nur durch diese am klarsten zum Menschen); nur aber sollte sie nie zu Schilderungen dienen. Viel besser ist es, überall diese ihr unterzulegen, als sie dieselben ausmalen zu lassen.

Was ist nun aber jenes Höhere in der Musik mitten im gewöhnlichen Treiben der Menschen? Es ist gewiss eines der schönsten und mächtigsten Gesellschaftsbande, wodurch Menschen aller Stände und Ansichten sich vereinigen, um Etwas zu leisten, wobei Eigennutz den kleinsten Antheil hat, ja, wo er sich sogar oft aufopfern muss zum allgemeinen Gedeihen. Ist es nicht ein erhebender Gedanke, dass in einer Welt, wo Interessen aller Arten sich beständig durchkreuzen und bekämpfen, es doch noch gesellschaftliche Bande giebt, wo all' die tausend Abstufungen von menschlichen Interessen und alle Scheidelinien verschwinden, und ein harmonisches Ganze entsteht?

Worin besteht nun eigentlich diese Harmonie? Zu schwer, ja beinah unmöglich wäre es, alle die Begriffe von Harmonie aufzustellen und zu entwickeln, welche zu einem wahrhaft kraftvollen Wirken in der Kunst und

zu ihrem Einflusse auf die sittliche Welt gehören. Es gehört dazu zuerst Harmonie in dem eigenen Wesen des Künstlers, in seinem Charakter und seinen Ansichten, — Harmonie mit seinen Mitmenschen, Harmonie in seinem eigenen Lebensgang. Freilich hat nicht Jeder den Beruf oder die Anlagen und Kräfte, auf einer solchen Grundlage das Gebäude seiner Wirksamkeit aufzuführen; doch ist es einem jeden vergönnt, auf seine Weise Gutes zu leisten. Die beste Weise ist aber immer diejenige, welcher eine Hauptidee zur Grundlage dienet. — Für den Musikunterricht ist die Hauptidee diejenige, welche das Wesen der Tonkunst am klarsten bestimmt, mittheilt und entwickelt und ohne Unterlass darauf hinleitet.

Die Musik zerfällt in zwei Hauptbestandtheile; diese sind 1. der Laut, Schall oder Klang, im Tone dargestellt, 2. die Dauer desselben in ein bestimmtes Zeitmas, Rhythmus oder Takt, gebracht. So wie die sichtbare Welt dem Auge sich durch Farbe und Umriss darstellt, so giebt sich auch die hörbare dem Ohre durch Schall und Zeitmas zu erkennen. Keines kann vom andern getrennt werden, obgleich jedes ein Anderes ist. Die Abwesenheit des einen würde das andere zu einem Chaos verunstalten.

Ton und Zeitmas, entwickelt in den Begriffen von Intonation und Takt, sind also die zwei Hauptbestandtheile des Wesens der Musik, auf deren Entwickelung und Feststellung der Lehrer seine meisten Kräfte beim Unterricht anwenden muss.

2.) W a s k a n n d e r L e h r e r? — Gewiss nur dasjenige, was ihm selbst klar ist. Er fange also damit an, seine eigenen Kenntnisse zu erweitern, zu einem Ganzen zu ordnen, und je mehr er an eigener Kenntnis zunimmt, desto mehr kann er auch mittheilen, desto kräftiger wirken. Was ihm selbst dunkel und verworren ist, kann ihm unmöglich zur Mittheilung dienen, da es ja

ohnehin immer noch schwer genug ist, auch das Klarste klar genug auszusprechen.

3.) Was soll der Lehrer? — Er soll Früchte hervorbringen. Um dieses zu leisten, muss er vor allen Dingen zwei Eigenschaften besitzen, ohne welche alles Übrige keinen, oder sehr wenigen Werth hat: Treue und Ernst. Übt er seinen Beruf mit beiden aus, so kann er

4.) auch die schönsten Früchte erwarten; zwar nicht immer diejenigen, auf welche er besonders rechnete; aber sehr oft weit schönere, als er selbst geahnet haben würde, wenn anders sein Bestreben sich nicht auf lauter unfruchtbaren Boden beschränken musste.

II. Standpunkt des Schülers.

Die meisten Eltern geben ihren Kindern eine musikalische Erziehung, weil nun einmal die Sitte unsers Jahrhunderts dies fordert. Die Verschiedenheit der natürlichen Anlagen, der Vermögensumstände, oder die zu beschränkte Zeit gestatten aber nicht einem jeden, solche Bildung gleich weit zu verfolgen. Es darf also bei einem Hauptplane nur dasjenige angeführt werden, was unter so verschiedenartigen Verhältnissen am allgemeinsten auf die Mitwelt passt.

Dann geschieht es auch grösstentheils, dass nicht derselbe Lehrer mit demselben Schüler anfängt und ihn ausbildet, sondern dieser oft mehrmal wechselt. Es sollen daher hier nur solche Bemerkungen Platz finden, welche keinem Wechsel unterworfen und für jeden Standpunkt passend sind.

Ich dächte, solche sind diejenigen, welche die Seelenkräfte anregen; alles Übrige ist blos der Rah-

men, in welchen diese eingefasst werden, oder die Mittel, durch welche sie sich aussprechen.

III. Von den Hindernissen, welche sich, sowohl beim Lehrer, als beim Schüler, in Hinsicht der Fortschritte, in den Weg legen.

1.) Hindernisse von Seiten des Lehrers. Das erste und vorzüglichste ist: Mangel an Klarheit, sowohl über sein eigenes Wesen, als das seiner Kunst. Es ist, um die Kunst mit Erfolg auf andere zu übertragen, nicht genug, ein ausgebildeter Künstler zu seyn, es gehört dazu noch die Gabe, auf den Charakter des Menschen einzuwirken.

Da nun, wie ich voraussetze, das Meiste und Beste nur durch Entwicklung der Seelenkräfte geleistet werden kann, so folgt daraus, dass diese Entwicklung nur durch andere Seelenkräfte geschehen kann. Hingegen müssen diese Kräfte auch eine Anwendung erhalten, und diese wäre dann: die Kunst, die auszubildende nämlich. Beides muss in gleichem Grade beim Lehrer vorhanden seyn; sowohl das Vermögen, auf den Schüler einzuwirken als auch ein gehöriger Grad von Kunstvermögen. Eines erhält nur durch das andere seine Wirksamkeit. Die erste Forderung an den Lehrer ist demnach Kenntniss seines eigenen Charakters und klare Ansicht von seinem Standpunkte in der Kunst, und also Hinwegräumung von Allem, was in ersterem hinderliches wäre, — und dann Erweiterung und Feststellung seiner Kunst-Kenntnisse.

Nichts ist beim Unterrichte anstössiger, als wenn der Lehrer zeigt, dass es ihm mehr um den Geldverdienst, als um die Fortschritte der Schüler zu thun ist, womit denn gewöhnlich Untreue, Lauheit, Lässigkeit, Zwecklosigkeit verbunden sind, bei welchem allen schlechter-

dings keine guten Früchte erzielt werden. Einem solchen Betragen stehen gegenüber: Treue, Ernst, Eifer und Zweckmässigkeit, und diese sind immer vorhanden, wenn der Lehrer gewissenhaft sein Amt versieht, und mehr die Fortschritte seiner Schüler ins Auge fasst als den bewilligten Lohn, zu welchem ja doch nur gewissenhaft erfüllte Pflicht ein wahres Recht giebt und den ihm jeder mit Freuden zollen wird, der solche Treue erkennt.

Ein anderes Hindernis ist: Mangel an Geduld mit den Schwächen, Fehlern und üblen Gewohnheiten des Schülers. Der Lehrer bedenke doch, dass das, was ihm leicht und klar vorkommt, es darum noch keineswegs für den Schüler ist; dass das, was dem Einen fasslich scheint, dem Andern nicht selten sehr schwer wird. Jener Mangel an Schonung und Geduld erzeugt oft bittere Äusserungen des Lehrers, welche nichts weniger als geeignet sind, den Schüler anzuspornen, oder ihm Lust und Liebe zur Sache beizubringen. Ja, wenn der Lehrer es recht untersucht, so sind solche Äusserungen oft mehr die Frucht eines sehr übel angebrachten Gefühls von Überlegenheit, als wahrer Eifer für die Sache. Aufmuntern, beleben und ermuthigen soll er die oft ohnehin wenig belebten Kräfte, nicht aber sie niederschlagen und schwächen. Es ist daher nicht genug, dass der Lehrer in seinem Verfahren mit Treue und Ernst zu Werke gehe; sein Betragen muss auch schonend, liebreich, aufmunternd und hauptsächlich gedultig seyn.

Ein drittes Hindernis ist: Mangel einer zweckmässigen Eintheilung seiner Mittheilungen in die kurze Dauer einer Lehrstunde. Es ist sehr schwer, die Bemerkungen beim Unterrichte so zusammenzudrängen, dass sowohl die Erörterung der begangenen Fehler, als auch die Vorbereitung der herbeizuführenden Verbesserungen, Platz finden. Das Hauptaugenmerk des Lehrers muss also dahin gehen, das Nachdenken des Schülers dermäsen zu entwickeln, zu schärfen und

festzuhalten, dass derselbe ein genaues Bild von demjenigen bekomme, was er thut, und was er thun soll.

Dies ist vielleicht die schwierigste Aufgabe beim Unterricht und doch beruht aller Vortheil oder Nachtheil bei der Selbstübung des Schülers nur auf einer genauen Rechenschaft über sein Wissen und Nichtwissen.

IV. Leistungen des Lehrers.

Die erste Leistung des Lehrers wäre also: beim Schüler Nachdenken zu entwickeln, zweckmässigen Fleis, Ernst und Ausdauer.

Obgleich schon jedes aus dem andern entspringt, so reicht doch das Nachdenken nicht hin, die Kunst zu erlernen. Das Können ist schwerer und höher als das Wissen, und der lebhafteste Fleis ohne Ausdauer bringt nur wenige Früchte.

Damit die Entwicklung dieser Seelenkräfte die erste und nothwendigste Leistung des Lehrers werde, so muss er zugleich noch eine andere damit verbinden, nämlich: das Begreiflichmachen. Wie ungleich die Fassungskraft der Menschen ist, erkennt man schon daraus, dass bei keinem gleiches Mas von Verstand, Sinn und Gefühl sich vorfindet; und daher muss vor allem Übrigen dieses ins Reine gebracht werden. Denn nur dasjenige, was der Schüler wirklich versteht und begreift, kann ihm nüzzen und ihn zu weitern Fortschritten führen.

Erlernung oder Übung des Mechanismus, als dritte Leistung des Lehrers, kann nur mit Vortheil in dem wahrhaft Begriffenen getrieben werden. Ohne dieses wäre die mechanische Übung ein wahres Papagei-Wesen und nicht viel mehr werth als dieses.

Hat der Lehrer, den obigen Ansichten zufolge, seinen Lehrplan angelegt, so wird es ihm dann leicht werden, den Mechanismus auszubilden. Er darf nur bedenken, dass der Mechanismus ein bloses Angewöhnen ist, und also Alles darauf ankommt, dass nichts Schlechtes, Fehlerhaftes oder Irriges angewöhnt werde.

Zu allem diesen ist dann noch eine vierte Leistung nothwendig; nämlich die Kunst, Lust und Liebe zum Arbeiten einzuflössen. Geht der Lehrer mit Treue und Ernst an sein Werk, so wird er bald die Hülfsmittel erspähen, dem Schüler Liebe zu seinen Studien beizubringen. Gewiss ist in dieser Hinsicht die erste und unumgängliche Bedingung beim Unterricht, ein freundliches Benehmen. Und doch giebt es so manche Lehrer, welche, bei dem besten Willen, ihren Beruf zu erfüllen, durch ein finsteres, strenges Betragen, die Lehrstunde dem Schüler zur unangenehmsten Tageszeit machen. — Freuen soll er sich darauf, und nicht sich davor fürchten.

Als fünfte Leistung sollte der Lehrer immer das meiste Augenmerk auf denjenigen Punkt richten, welcher dem Schüler am schwersten fällt. Jedes Individuum hat eine Hauptschwäche in irgend einem Punkte zu überwinden. Ist der Lehrer so glücklich, diese herauszufinden und mit allen Kräften darauf hinzuwirken, so darf er den besten Erfolg von seinem Unterrichte erwarten.

V. Hindernisse von Seiten des Schülers.

Aus allem Vorhergesagten erhellt schon hinreichend, dass das Streben des Lehrers dahin zielen muss, die Hindernisse beim Schüler zu erkennen, zu bekämpfen und zu beseitigen. Man kann unter diesen vorzüglich drei

unterscheiden, nämlich 1. die geistigen, 2. die physischen, 3. die politischen Hindernisse.

Unter den ersten verstehe ich den Mangel an Fassungskraft, Trägheit, Unachtsamkeit, Leichtsinn, Gleichgültigkeit; unter den andern: Mangel an Gehör, an Fingergeschick und physischer Kraft; unter den dritten: Mangel an Zeit, an Geldvermögen oder sonstige, durch Zeit, Umstände und äussere individuelle Verhältnisse herbeigeführte Hindernisse. Alle diese Hindernisse muss der Lehrer zu erkennen und zu beseitigen suchen. Geht er mit Treue an sein Werk, so wird es ihm leicht werden, die Hilfmittel herbeizuführen. Doch bedenke er auch, dass manche Menschen von Natur mit einem so geringen Mase von geistigen oder physischen Kräften ausgestattet sind, dass der besste Wille nicht hinreicht, dieselben zu erweitern; dann ist es seine Pflicht, den Schüler oder die Eltern darauf aufmerksam zu machen und sie von einem zeitverderbenden und kostspieligen Beginnen abzuhalten. Auf der andern Seite giebt es aber auch manche mit grossen Anlagen ausgestattete Menschen, welchen nur ihr niederer Stand, ihre Dürftigkeit oder sonstige drükkende Verhältnisse das Studium der Kunst nicht erlauben. Sieht in einem solchen Fall ein Lehrer sich aufgefordert, ein Opfer zu bringen, so weiche er demselben nicht aus. Er bedenke, dass Verbreitung der Kunst immer sein Hauptzweck seyn soll, und dass sich ein solches Opfer auf einer andern Seite wieder reichlich ersetzt. Ich will damit nicht sagen, dass er jeden Anspruch, den jemand an ihn macht, unbedingt gleich erfüllen solle; sein ganzes Leben möchte da am Ende nicht hinreichen, jeder solchen Anfoderung Genüge zu leisten. Er wird bald erkennen, wo es zweckmässig ist, seine Bereitwilligkeit hinzulenken.

Dies mögen nun vor der Hand einige der Haupt-Ansichten seyn, welche der Lehrer beim Beginnen seines

Lehramtes vorzüglich ins Auge fassen muss; ich will nun versuchen, die Sache selbst darzustellen.

Erste Abtheilung.

Abhandlung des Unterrichtes.

§. 1.

Hauptzweck des Musik-Unterrichtes.

Der Hauptzweck eines Lehrers bestehe darin, den Schüler musikalich zu bilden. Unter musikalisch seyn versteht man gewöhnlich: 1. Gut lesen, 2. im Takt spielen, 3. geschickt spielen.

Eine nähere Zergliederung dieser drei Dinge wird hinlänglich beweisen, wie darin nur die ganze Geschicklichkeit eines Musikers oder eines Lernenden bestehen kann.

1. Lesen.

Gut lesen ist beinah eben so viel wie gut spielen. Was man abspielen kann, braucht man nicht mehr einzuüben. Das kürzeste, sicherste Mittel, zu seinem Zwecke zu gelangen, bestünde demnach darin, ein guter Leser zu werden.

Freilich ist die Schwierigkeit des grösseren Theiles unserer heutigen Musikstücke so gross, dass auch der geschickteste Leser Mühe hätte, ein solches auf der Stelle gleich rein, geschickt und leicht abzuspielen. Hingegen wären die Vortheile sehr gross, wenn man es unternähme, ein Stück durch das Abspielen oder Lesen sich eigen zu machen: denn 1. man bekäme einen Hauptüberblick des Stückes und zugleich auch seinen Zusammenhang in den Kopf. 2. Man würde bald erkennen, wo

die grössten Schwierigkeiten sich vorfinden. 3. Die Aufmerksamkeit würde dadurch gesammelt, entwickelt und gesteigert, und man kann annehmen, dass ein Stück, auf solche Art vorbereitet, ungefähr schon zu den drei Viertel erlernt wäre, und die dazuzufügende Ausbildung und Vervollkommnung dann leicht und kurz zu vollbringen wäre.

2. Takt.

Ohne Takt giebt es keine Musik. Nur er drückt das wahre Wesen derselben aus. Je taktloser etwas ist, desto unmusikalischer ist es; je richtiger der Takt, desto verständlicher auch Alles. Der Lehrer und der Schüler richte also stets darauf sein grösstes Augenmerk. Indem man damit anfängt, Alles in Takt zu bringen, lernt man es auch wirklich richtig spielen: denn die Geschicklichkeit ist ja nichts anders, als das Vermögen, Alles im rechten Augenblicke (welches eben so viel sagen will als im Takt) zu spielen.

3. Geschicklichkeit.

Geschickt spielen ist das Ergebnis des in den Takt eingefassten Fingergeschickes. Überdies entspringt auch Geschicklichkeit aus der Gewohnheit, recht zu thun. Dass aber eine solche nur durch gute Angewöhnung selbst erworben werden kann, versteht sich von selbst.

Da nun die Selbstübung dazu bestimmt ist, sich die Geschicklichkeit anzugewöhnen, so sei jeder Übende sehr darauf bedacht, es mit Nachdenken, Zweckmässigkeit und Ausdauer zu thun, sonst bringt ihm die Übung wenige Früchte, ja vielleicht gar nachtheilige. Eben so gut, wie man sich in der Geschicklichkeit üben kann, kann man sich auch in den Fehlern, oder doch wenigstens nutzlos üben, und so Zeit und Mühe verlieren.

Die Mittel zur Erlernung der vorerwähnten drei Dinge sind, 1.) um gut lesen zu lernen: das zu erlernende Stück mehrmal nach einander mässig geschwinde abzuspielen, sei es gut oder schlecht; nur aber sich zu bestreben, nie zu wiederholen oder zu stocken. Wiederholen ist rückwärts gehen, stocken ist stehen bleiben, Nacheinanderspielen ist vorwärts schreiten: ich dächte, die Wahl unter diesen dreien sollte nicht schwer fallen. 2.) Um im Takte spielen zu lernen, ist das Hauptmittel: laut und gleichförmig zählen und am Anfange eines jeden Taktes mit dem Fusse treten, ja manchmal auch auf der Hälfte desselben oder sogar auf jedem Takttheil, aber beides letztere nur, um sich Rechenschaft geben zu können und keineswegs um es beim Spiel anzuwenden.

Beim Lautzählen hat man noch den grossen Vortheil, dass nicht allein das Ohr gebildet, sondern dass auch (was sehr merkwürdig ist) dadurch das Fingergeschick am ersten, kürzesten und sichersten entwickelt wird. Zählen können beim Spielen eines Satzes ist beinahe eben so viel als den Satz schon vollkommen inne haben; denn das Zählen beim Spiel setzt eine gewisse Meisterschaft über die Finger voraus. 3.) Wenn man die Geschiklichkeit als Ergebnis aus dem Vorigen und zugleich als gute Angewöhnung betrachtet, so versteht sich schon von selbst, dass nichts Schlechtes, Fehlerhaftes oder Irriges angewöhnt werden darf. Nur auf Einem Wege ist es aber möglich, Alles gleich recht zu machen; dieser besteht darin, dass man jeden Satz äusserst langsam beginne, denselben fliessend, im Takt, rein und mit richtiger Fingersetzung, so oft wiederhole, bis er den Fingern geläufig wird, und dabei sich nur denjenigen Grad von Geschwindigkeit erlaube, bei welchem es möglich ist, diesen vier Punkten zugleich Genüge zu leisten.

Bei allem Musiciren sind drei wesentlich verschiedene Zeitpunkte zu unterscheiden: 1. das Abspielen, 2. das Einstudiren, 3. das Vortragen. Ersteres erfodert ein schnelles Auffassen, das zweite einen geschickten Mechanismus, das dritte eine stete Geistessammlung und sehr gesteigerte Aufmerksamkeit.

1.) Abspielen.

Beim zweckmässigen Abspielen lernt man am besten gut lesen, am geschwindesten geschickt spielen und wird am sichersten musikalisch. Ich verweise hier auf das schon oben Gesagte. Die Hauptsache dabei ist: Trachten schnell aufzufassen.

Da aber schnelle Fassungskraft selten eine natürliche Anlage, bei den meisten Menschen vielmehr nur die Frucht einer, durch langes Treiben herbeigeführten Fertigkeit ist, so mögen folgende Bemerkungen nicht überflüssig seyn. Um schnell auffassen zu lernen, muss man im Anfange nicht Alles auf einmal auffassen wollen, sondern stufenweise die Sache durchgehen. Folgendes wäre meines Erachtens der beste Weg beim Abspielen: 1. In aller Schnelle den Takt auffassen und zu zergliedern. 2. So viel als möglich die Harmonie errathen, welches geschehen kann, wenn man mehr auf die linke als auf die rechte Hand sieht. 3. Alle Übereilung vermeiden, wenn die Sätze etwas verworren werden, und sie, so zu sagen, nach Bequemlichkeit spielen. 4. Nie fürchten, etwas zu schlecht zu machen, wenn man es nach einander zu spielen sich bestrebt, sondern eher fürchten, es nicht zu machen, welches geschieht, wenn man stockt oder während des Spielens aufhört. Man lasse sich nur nicht durch scheinbar grosse Schwierigkeiten beim ersten Beginnen abschrecken, denn mit jedem wiederholten Abspielen wird immer Einiges überwunden, ja sehr oft ist dann keine

weitere Einübung, oder nur noch sehr wenige nöthig.

2.) Einstudiren.

Aus dem vorhin Gesagten folgt, dass, wenn das Abspielen oder das Lesen eines Stückes mit Sorgfalt getrieben worden ist, die Bearbeitung des Mechanismus oder das Einstudiren schon sehr vereinfacht, und oft beinahe schon gänzlich erreicht ist. Es giebt indessen auch Schwierigkeiten, welche, wenn man sie auch vollkommen beim Abspielen aufgefasst und begriffen hätte, doch zu gross sind, um durch blosses Abspielen überwunden werden zu können. Solche müssen dann durch zweckmässige Wiederholungen den Fingern angewöhnt werden. Da nun das Einstudiren dazu bestimmt ist, das Fingergeschick zu bilden, und Geschicklichkeit, wie schon oben gesagt, die Gewohnheit ist, recht zu thun, so sei jeder Übende bedacht, seine Übung mit Zweckmäsigkeit und Nachdenken zu vollbringen. Es geschieht so leicht, dass man sich vergisst, sich gedankenlos, fehlerhaft übt und unversehens auf Abwege geräth, dann ist die Übung nicht allein reiner Zeitverlust, sondern sogar verderblich. Ich verweise nochmals auf das früher Gesagte. Noch ist hiebei nicht genug zu empfehlen, dass man nie jeden begangenen Fehler gleich verbessern wolle, sondern ihn erkenne und ein andermal ihn zu vermeiden suche. Ist der Fehler gemacht, so kann er ja auf keine Weise wieder zurück genommen werden und durch das unmittelbare Verbessernwollen wird nur ein zweiter begangen, nämlich der des Wiederholens, Stotterns und bei der nächsten Wiederholung kommt der erste Fehler doch wieder zum Vorschein. Die wahre Geschicklichkeit besteht nicht im Verbessern, sondern im Vermeiden der Fehler. Ein solches Vermeiden kann aber nur durch sehr langsames und öfteres Üben herbeigeführt werden.

Ferner ist noch zu bemerken, dass zu einer zweckmäsigen Übung eine sehr gespannte Aufmerksamkeit nothwendig ist. Es ist kaum möglich, diese während einer oder mehreren Stunden immer gleich rege zu erhalten; deswegen wäre es gut, dasjenige zuerst vorzunehmen, was am meisten die Aufmerksamkeit erschöpft, und mit den zu bearbeitenden Gegenständen jeden Tag zu wechseln. Ich will damit nicht sagen, dass man heute ein Stück und morgen wieder ein anderes üben soll, sondern dass man mit der Art des Einstudirens vom nämlichen Stücke einigen Wechsel eintreten lasse, wenn die Aufmerksamkeit bei der ersteren Übungsart zu sinken droht. Alsdann ist noch zu bemerken, dass zur Besiegung mancher Schwierigkeiten auch die Zeit das Ihrige beitragen muss, und jedes übertriebene Herbeiführen durch allzuangehäufte Wiederholungen leicht den Zweck verfehlt. Das natürliche Gefühl muss hier Ziel uns geben.

3.) Vom Vortragen.

Der Augenblick des Vortragens ist die Frucht der beiden andern; er ist aber auch derjenige, welcher die meiste Anstrengung erfordert. Denn aller frühern Vorbereitung ungeachtet, fodert er eine sehr gesteigerte Aufmerksamkeit und ganz ungemeine Geistessammlung, um bei einem unwillkührlich begangenen Fehler sich nicht zu mehreren hinreissen zu lassen.

Freilich ist die Seelenstimmung nie die nämliche, wenn man vor Zuhörern, wie wenn man allein spielt, allein man kann sich schon beim Alleinspielen einigermasen in diesen Zustand versezzen, wenn man sich vorstellt, man habe Zuhörer, und sich demnach bestrebt, das Musikstück mit allem Fluss, mit aller Sorgfalt und vollkommenen Ausdrucke vorzutragen, und dieses von Zeit zu Zeit wiederholt.

Man kann den Augenblick, während dessen man vor einem Publikum spielt, als den allergünstigsten ansehen, um Fortschritte zu machen. Was in diesem, wenn auch noch so kurzen Augenblicke, entwickelt wird, ist oft mehr werth als eine mehre Monate lange Übung.

Das Nothwendigste beim Vortragen ist Ruhe, und diese kann nur statt haben, wenn eine völlige Sicherheit beim Einüben erlangt worden ist, und man dabei vorzüglich getrachtet hat, alle Übereilung im Spielen zu vermeiden.

§. 2.

Stufenweiser Entwickelungsgang.

Als Folge von allen diesen Bemerkungen, wäre nachstehender Stufengang der zweckmässigste, um ein Musikstück gründlich, sicher und vollständig zu erlernen:

1.) Die Folge.
2.) Der Takt.
3.) Das Notentreffen.
4.) Der Fingersatz.
5.) Die Verbindungen.
6.) Die Sicherheit.
7.) Die Fertigkeit oder Leichtigkeit.
8.) Der Ausdruck.

Das erste begreift das blose Nacheinanderspielen, ob gut oder schlecht, und ohne alle sonstigen Rücksichten als blos die, nie zu wiederholen, nie zu stocken. Alle übrigen Fehler können dabei geduldet werden. — Das zweite wäre das Nämliche, nur aber in richtigem Takt; alle andern Rücksichten dürfen dabei ebenfalls noch ausser Acht gelassen werden. — Das dritte wäre die Beobachtung dieser beiden zusammen, verbunden mit einem genauern Bestreben, rein zu spielen,

wozu ich später eine ausführlichere Anleitung geben werde. — Das vierte fügt den Vorigen mehr Geläufigkeit und fliessenderes Spiel bei, wozu nur die Beobachtung eines zweckmässigen Fingersatzes führen kann. — Das fünfte begreift die Verbindung der früher einzeln überwundenen Schwierigkeiten ohne allen Zwischenraum oder Anstössigkeit. — Das sechste die Sicherheit, welche, sowohl in kleinern, als grössern Schwierigkeiten, in gleichem Mase vorhanden seyn soll. — Das siebente die nöthige Fertigkeit, dem vom Autor vorgestellten Zeitmase gleich zu kommen. — Das achte den Geist der Musik, ihre Seele, in den musikalischen Zeichen vom Verfasser selbst angedeutet, mit Aufmerksamkeit aufgefasst und mit Gefühl wiedergegeben.

Als Beweis, wie jeder dieser Sätze der Reihe nach entwickelt werden kann, mag nur dieses Wenige dienen. Man kann nach einander spielen, ohne richtig im Takte zu bleiben. Man kann gut im Takt, und doch ganz unrein oder verkehrt spielen, und die rechten Noten auch mit schlechten Fingersätzen treffen. Man kann, auch bei den besten Fingersätzen, doch noch keine Verbindung, keinen Zusammenhang, keine Sicherheit und Fertigkeit besitzen; und wenn auch all dieses da ist, noch ohne Ausdruck spielen. Hingegen versuche man es umgekehrt, oder auch nur stückweise, den nämlichen Weg einzuschlagen, so wird man es nicht allein zum Theil unmöglich, sondern auf einer andern Seite auch zwecklos und unzureichend finden.

Eine nähere Zergliederung der Mittel, um jeder dieser Bedingungen Genüge zu leisten, wird dieses noch anschaulicher machen. Zu grösserer Klarheit setze ich neben dem zu ergreifenden Mittel auch den zu vermeidenden Abweg, in welchen man so leicht geräth.

1.) Die Folge erlernt man am leichtesten, durch mässig geschwindes Nacheinanderspielen, ohne Rücksicht auf etwas Anderes als: nie zu wiederholen, nie zu stokken, auch wenn Alles ganz falsch oder verkehrt klingen sollte.

2.) Der Takt wird am besten durch lautes und gleichförmiges Zählen herausgebracht. Dabei ist aber wohl Acht zu haben, die Noten den Zahlen, und nicht umgekehrt die Zahlen den Noten anzupassen. Auch kann das Fusstreten, wie schon oben gesagt, dabei zu Hülfe kommen. — Zählen ohne Treten ist besser als Treten ohne Zählen. Das erste bestimmt die Anzahl der Takttheile, das andere blos ihre Gleichheit. Es kann also leicht geschehen, dass, beim zweiten ohne das erstere, unbemerkt zu viele oder zu wenig Takttheile gemacht werden.

Beides, die Folge und der Takt, können gleich miteinander verbunden werden; ja das Zählen hilft sogar noch zum Fortkommen.

Wenn man anfängt, ein Stück abzuspielen und dann einzuüben, so ist es gut, bei langsamen Sätzen viele Takttheile, bei schnellen aber wenige zu zählen. Z. B. beim Viervierteltakt eines *Adagio* 8 Achtel, in dem eines *Allegro* aber nur 4 Viertel, und beim *Prestissimo* nur zwei halbe Noten. Der Grund liegt darin, weil bei etwas langen Takttheilen das Taktgefühl dieselben nicht mehr gleichförmig genug unterscheidet, bei schnellen Sätzen aber das Zählen allzu vieler Takttheile die nöthige Fertigkeit hindert.

Ferner ist es gut, beim Abspielen beständig den Anfang der zweiten Hälfte des Taktes vorher ins Auge zu fassen und sich zu bemühen, ihn gleich im rechten Augenblicke zu treffen, so dass, wenn z. B. die erste Hälfte zu lang zu werden

droht, man lieber die übrigen Noten auslässt, um die zweite Hälfte im rechten Augenblicke beginnen zu können.

3.) Zum Notentreffen hilft abermals am besten lautes Zählen, (aus dem schon früher angegebenen Grunde) dann langsames und kräftiges Spielen, auf die linke Hand mehr als auf die rechte Acht geben, und bei der Übung allemal mit den schwersten Stellen beginnen, ja sogar im Schweren das Allerschwerste besonders heraussuchen. Der Grund für all dieses ist, dass nur beim langsam Spielen es möglich wird, die Noten richtig zu erkennen und gleich rein zu treffen; und nur wenn diese kräftig gespielt werden, Bestimmtheit im Treffen entsteht; dass, wenn man auf die linke Hand mehr achtet als auf die rechte, dadurch die Harmonie richtiger getroffen wird, welche immer, ausser in ganz gemeiner Musik, schwerer zu errathen ist als die Melodie, die fast immer in der rechten Hand liegt, welche ohnehin zum Treffen geschickter ist als die linke, und wobei ferner noch das Gehör nachhilft.

Sucht man bei der Übung das Allerschwerste zuerst zu überwinden, so wird dadurch das minder Schwere oft schon gehoben, oder doch unendlich erleichert und vereinfacht. Dabei ist auch noch zu berücksichtigen, dass im Anfang der Übung die Aufmerksamkeit immer frischer und reger, als in der Mitte und am Ende ist; und dass, wenn die Zeit der Übung nicht zu Allem hinreicht, alsdann wenigstens das Nothwendigste geleistet worden ist.

Zu vermeiden ist: gemachte Fehler verbessern zu wollen; denn dieses gehört unter die Rubrike des Wiederholens und Stotterns, — auch nicht zu stocken oder einzuhalten, um die richtigen Noten zu erkennen und keine unrechte zu spielen; denn dadurch würde wiederum Nichts geleistet, ja es

wäre fast besser, nicht gestockt und lieber falsch gegriffen zu haben, aber sich dabei ein andermal mehr in Acht zu nehmen, als durch Stocken die rechten Noten zu suchen und zu spielen.

Dann ist auch noch zu vermeiden, sobald es gilt, rein zu spielen, nicht zu Viel auf Einmal zu unternehmen. Am besten ist es, beim Schwersten zuerst anzufangen, das minder Schwere nachher vorzunehmen und so immer auf das Leichtere überzugehen, oder, wenn Alles gleich schwer scheint, dasselbe in einzelne, dann immer kleinere Sätze oder Phrasen abzutheilen, wozu ja schon die Gestalt der Noten, so wie sie dem Auge gleichförmig oder verschiedenartig erscheinen, die beste Anleitung geben kann.

Unter den Gattungen von Fehlern, welche man beim Falschspielen gewöhnlich begeht, könnte man vorzüglich zwei annehmen: 1.) unrechte Noten, die man darum greift, weil die Hand nicht hinreichende Geschicklichkeit besitzt, um gleich die rechten zu treffen. 2.) unrechte Noten, die daraus entspringen, dass man sich im Schlüssel, in der Lage der Hand, in der Tonart, oder in Versetzungs-Zeichen irrt, und die zwar nicht immer übel, aber doch ganz anders klingen. Die zweite Gattung ist besonders bei wenig musikalischen Personen viel häufiger als die erste, und auch für diese schwerer zu erkennen; deswegen sollte der Lehrer vorzüglich den Schüler dahin leiten, diese recht ins Gesicht zu fassen und zu vermeiden.

Das Lautzählen ist wohl eines der kräftigsten Mittel, um die Noten rein und im Takte treffen zu lernen; und es ist gut, damit fortzufahren, bis Alles sicher und richtig geht.

4.) Da der Fingersatz ein Hauptmittel ist, Alles fliessend, mit Leichtigkeit und Bequemlich-

keit zu machen, so folgt schon daraus, dass der gute Fingersatz auch ein fliessender und bequemer sei. Der leichteste ist immer der beste. Damit er fliessend werde, muss er zusammenhängend sein. Damit er bequem werde, sind gewisse Regeln in Acht zu nehmen. — Der Gegensatz dieses ist ein abgebrochener, springender und unbequemer Fingersatz. Er wird immer abgebrochen, wenn die Finger nicht der Reihe nach fortlaufen, wenn der Daumen nicht geschickt untersetzt wird, oder die andern Finger sich über ihm nicht bequem bewegen können; oder wenn der nämliche Finger zweimal nach einander auf zwei verschiedenen Tasten gebraucht wird. Der Fingersatz wird unbequem bei allzugrossen Ausdehnungen und wenn die Hand im Fall ist, sich hin und her zu schieben. Dieses Letztere geschieht bei unnöthigem Gebrauche des Daumens und des kleinen Fingers auf erhöhten Tasten. Auch das zu häufige Wechseln ist zu vermeiden. — In laufenden Sätzen ist vorzüglich der Fingersatz der Scala, in arpegirenden der der Akkorde in Anwendung zu bringen. —

Wenn die Idee eines zusammenhängenden Fingersatzes beim Schüler recht entwickelt ist, so wird schon dadurch der schlechte meistens vermieden. Zur Bildung eines guten Fingersatzes wäre also hauptsächlich die Übung der Scalen aller Tonarten, so auch die Übung von Dreiklängen und Septimen mit ihren Umwendungen, entweder in zusammengegriffenen oder gebrochenen Akkorden, zu empfehlen.

Noch muss ich hinzufügen, dass, wenn man auch in den Hauptschwierigkeiten die rechten Noten und richtigen Fingersätze überall ganz erkannt und berichtigt hat, es dann noch gut ist, alles Übrige, auch das Leichteste, wenn es auch schon gut zu gehen scheint, mit Sorgfalt noch einmal zu durchgehen, und nachzusehen, ob nicht hier

und da einzelne falsche Noten mit unterschlüpfen und einzelne bessere Fingersätze gebraucht werden könnten.

5.) Wenn man auch jeden Takt und Satz einzeln recht gut inne hat, so wird doch Alles anders, wenn es nach einander gespielt werden soll. Sehr oft verändert ein vorhergehender Takt völlig die Lage der Hand oder des Fingersatzes und macht den folgenden oft noch einmal so schwer. Deswegen achte man genau darauf, welche Sätze sich besonders schwer verbinden. Man erkennt dieses, wenn man sich streng vornimmt, nach einander zu spielen und sich keine Zwischenräume zu erlauben. Wo dieses schwer fallen würde, da ist die Übung anzufangen. Da wo die Verbindung jedes Taktes gleich schwer ist, oder bei Sätzen, welche sich unmittelbar nach einander in mehren Tonarten (Modulationen) oder verschiedenen Lagen des Klavieres hören lassen, ist es am besten, mit dem letzten Takte, ja, sogar mit dem letzten halben Takte anzufangen, an diesen dann den vorhergehenden zu reihen, dann wieder einen früheren, und so fort, bis zuletzt der ganze Satz zusammenhängend gehört werden kann.

Der Grund davon liegt schon darin, dass auch die gespannteste Aufmerksamkeit bei wiederholten oder langen Sätzen nachlässt und nur durch einen desto grösseren Mechanismus ersetzt werden kann, dass also dieser immer grösser werden muss, je länger der Satz dauert.

6.) Sicherheit erlangt man nur durch öfteres Wiederholen aller zu überwindenden Schwierigkeiten; dass aber diese Wiederholungen durchaus ganz gut gemacht werden müssen, versteht sich von selbst. Sind sie mehr schlecht als gut, so übt man sich in der Ungeschicklichkeit; wären sie abwechselnd gut und schlecht, so wäre

man nach fünfzigmaliger Wiederholung nicht weiter als das erstemal. Das einzige Mittel, die Übungen immer gut zu machen, wäre also, sie langsam, sehr aufmerksam und zugleich mit einem kräftigen Anschlage zu vollbringen. Es geschieht sehr oft, dass, wenn man Etwas langsam und sorgfältig machen will, man leise spielt. Dadurch wird Nichts geleistet, indem bei so leisem Spiele das Zweifelhafte und Fehlerhafte häufig unbemerkt bleibt. Nur bei einem kräftigen Anschlage kann etwas bestimmt gehört werden. Wieder ein anderer Abweg ist, dass man bei kräftigem Spielen leicht ins Eilen geräth, und dann wird wieder Nichts gut gemacht. —

Wenn die Schwierigkeit eines Taktes oder Satzes oftmalige Wiederholungen erfodert, so ist dennoch eine grosse Vorsicht zu empfehlen, um Zeit und Mühe zu sparen: es muss immer ein gewisses Mas in der Zahl dieser Wiederholungen getroffen, und diese lieber auf mehre Tage oder Übungen vertheilt, als alle auf Einmal gemacht werden. Ich setze den Fall, ein Satz verlange, seiner Schwierigkeit wegen, 200mal gespielt zu werden, und ein eifriger Schüler hätte wirklich den Muth und die Geduld, diese 200mal nacheinander machen zu wollen, um die Sache, seiner Meinung nach, abgethan zu haben: so würde er am Ende seiner Übung nicht weiter gekommen sein, als wenn er den Satz nur 20mal gemacht hätte, und er käme unendlich sicherer und leichter zu seinem Ziele, diese 200mal in 10 Übungen, jede zu 20mal, zu vertheilen, als wenn er auch in 3 Tagen 600mal denselben Satz machen wollte. Will er ja seine Kräfte recht in Bewegung setzen und seine Zeit vortheilhaft ausfüllen, so thut er besser, täglich 10 Sätze, jeden 10mal, während 10 Tage zu üben, als nur Einen und denselben Satz, bei einer Übung 100mal zu spielen.

Es lässt sich schwer eine Zahl bestimmen, wie vielmal ein Satz in einer Übung wiederholt werden soll und kann; jedes Individuum prüfe sich selbst, und es wird bald das ihm zusagende Mas erkennen; doch vergesse keiner, dass die Schwierigkeit der einen Stelle oft 10- oder gar 50fach grösser ist, als die einer andern, und dass die Zahl der Wiederholungen danach bestimmt werden muss. Als Mittel könnte man annehmen: nie weniger als 3 mal, und nie mehr als 20—24 mal einen Satz nacheinander oder an einem Tage zu wiederholen, und dass nur kurze Sätze öfterer Wiederholungen fähig sind, während man bei den längeren leicht die Fehler überhört, und sie, bei zu häufigen Wiederholungen, zuletzt mit einüben würde. Ein sehr gutes Förderungs-Mittel ist es, sich vorzunehmen, einen zu übenden Satz 3 mal nach einander gut (ohne ein schlechtesmal dazwischen) zu spielen, auch wenn dadurch 20—24 Wiederholungen entstehen sollten. Doch wiederhole ich es, dass nur kurze Sätze sehr häufiger Wiederholungen fähig sind, und dass wenn diese sich zu sehr vermehren, es besser ist, den Satz nochmals abzutheilen und zu verkleinern. Grösstentheils aber bringt nur die Zeit eine wahre Reife hervor und etwas Erzwungenes im Erlernen hält nie auf die Dauer.

7.) Fertigkeit ist das Resultat von vielem Spielen, aber zugleich auch das von schnellem Spielen. Es ist daher gut, nicht zu warten, bis die Fertigkeit von selbst kommt, sondern man muss sie auch herbei führen. Es geschieht sehr häufig, dass man allen Bedingungen zur Erlernung eines Musikstückes Genüge leistet, und dann ausser Acht läst, ob dasselbe auch dem vom Autor vorgezeichneten oder doch gewünschten Zeitmase gemäss vorgetragen wird. Soll nun aber dieses letztere wiedergegeben werden, so wird freilich oft Alles nocheinmal so schwer, und man ist kaum auf der Hälfte des

Wegs zum Ziele. Deswegen wäre es gut, sobald ein Stück einigermasen gut geht, es nun auch im gehörigen Zeitmase zu versuchen und sogar mehrmal nach einander zu spielen, ohne allzu ängstliche Besorgnis, ob grade Alles auch vollkommen rein und deutlich hervorkomme, jedoch bei einer zweiten oder dritten Wiederholung wahrgenommene Fehler während des Nacheinanderspielens so viel thunlich zu verbessern. Jede Verbesserung, welche man während des Zusammenhanges eines Stükkes herbeiführen kann, ist den längsten Übungen und häufigsten Wiederholungen weit vorzuziehen. Da aber beim geschwinden Nacheinanderspielen Vieles nicht nur nicht verbessert, sondern freilich manches zuvor schon gut Gemachte wieder verschlimmert wird, so muss nachher, durch eine langsame Übung, wieder gut gemacht werden, was zuvor in der geschwinden übel gemacht worden ist. Ein andermal wird es gewiss schon besser gerathen.

Noch ist zu empfehlen, das geschwinde Nacheinanderspielen erst dann vorzunehmen, wenn nicht zu viele Fehler mehr unterlaufen; sonst bezweckt es freilich Nichts und wird eher schädlich.

Alle diese Bemerkungen beziehen sich ausschliesslich auf den Mechanismus des Klavierspiels; nun wäre noch Einiges vom Geiste desselben zu sprechen, nämlich

8.) Vom Ausdruck.

Um den Begriff Ausdruck auf dem Klaviere bestmöglich darzustellen, werden einige Untersuchungen über den Geist dieses Instrumentes nicht überflüssig sein.

Welches ist der wahre Geist des Klavierspiels im heutigen Zustande der Kunst? Es ist Reich-

thum der Töne und Fülle der Harmonie (nicht zu verwechseln mit Notenwerk und Aufhäufung von Akkorden). Was also am klarsten und am kräftigsten diesen Reichthum ausspricht, ist der wahre Ausdruck. Demnach wäre dieser aufzufinden 1. In einem vollen, klaren und gleichen Anschlage, 2. In einem runden, rollenden, deutlichen Spiele, 3. In dem, was die Franzosen *A-plomb* nennen, nämlich ein wohl ausgefüllter, gehaltener Takt und ein richtiges Zusammentreffen beider Hände, 4. In einer genauen Beobachtung aller angezeigten Schattirungen, forte, piano, Zu- und Abnehmen, Schleifen und Stossen und dergleichen. Als Gegensatz von allem diesem ist zu vermeiden 1. Ein harter, matter oder ungleicher Anschlag, welcher durch schlechte, sinkende Haltung der Hand, oder durch gestreckte oder allzusehr gekrümmte Finger entsteht, 2. Ein gezwungenes, stockendes oder verworrenes Spiel, 3. Ein übereilter, unzureichender Takt, das Nachschlagen einer Hand nach der andern, 4. Unnöthige, zwecklose Schattirungen.

Es ist eine sehr irrige Meinung, dass man selbst Schattirungen erfinden müsse, um mit Ausdruck zu spielen; der beste Ausdruck ist immer der vom Autor selbst vorgezeichnete, mit Sorgfalt aufgefasst, und mit Gefühl wiedergegeben; das schönste, rücksichtlich auf Klavierspiel, der Anschlag, das rollende, deutliche Spiel und *A-plomb*.

Es ist gut, beim Einstudieren eines Stückes nicht bis auf das Ende zu warten, um sich erst dann mit dem Ausdrucke zu beschäftigen; sondern man muss, sobald die einzelnen Stellen einigermasen rein und etwas sicher gehen, schon dahin trachten, sie mit dem gehörigen Ausdrucke fortzuüben; ja sehr häufig ist der Fall, dass man nur bei genauer Beobachtung dieses letztern und nur durch guten Anschlag und rollendes Spiel, die übrigen noch zuzufügenden Verbesserungen klarer

einsieht und erlangt, und erst so Alles gehörig reif wird.

Bei wachsenden und abnehmenden Stellen (crescendo und diminuendo) ist es gut, diesen Ausdruck nicht zu früh zu geben, weil sonst nichts mehr für das Ende übrig bleibt. Man kann auch bei einleitenden Sätzen, sobald sie ohne Begleitung sind, und einen Gesang herbeiführen, sich einige Zögerung erlauben; doch muss dieses mit Umsicht und Gefühl geschehen und nie auf Kosten des Taktes, so dass er nämlich dadurch unverständlich würde. So lassen sich auch in Gesangstellen, beim Steigen und Fallen der Töne, hin und wieder kleine Zögerungen anbringen, doch geschehe dieses ebenfalls mit aller Bescheidenheit, und nie werde ein Takt kürzer oder länger als der andere.

§. 3.

Anwendung dieser Vorschriften.

Von den vorstehend angegebenen Punkten reichen schon die vier ersten hin, ein Stück aus dem Gröbsten heraus zu arbeiten, ja es wird darin schon Manches für die nachfolgenden vorgearbeitet. Die vier andern betreffen die nähere Ausbildung.

Die beiden ersteren Punkte, Folge und Takt, lassen sich immer zusammen üben, doch ist es gut, die beiden Begriffe klar von einander zu trennen und zu unterscheiden, weil oft Fälle vorkommen, wo jeder einzeln erörtert und berichtigt werden muss. Eben so können manchmal auch die zwei folgenden Punkte, Notentreffen und Fingersatz, zugleich miteinander berücksichtigt werden; doch ist es besser, sie nacheinander zu erschöpfen.

Ist ein Stück nicht sehr lang, so kann man es bis ans Ende durchgehen und obige Beobachtung stufenweise jedesmal erschöpfen.

Der Zusammenhang im Ganzen ist dem einzelnen Anreihen allemal vorzuziehen. Ist aber das Stück zu ausgedehnt, so muss man es in zwei oder mehrere Theile abtheilen und jeden einzeln zu einem Ganzen bilden, und dann diese wieder zusammen fügen; dabei aber wohl Acht haben, ob nicht der eine oder andere den übrigen an Geschicklichkeit, Sicherheit, und Leichtigkeit nachstehe.

Zweite Abtheilung.

Lehrgang im Allgemeinen.

§. 4.

Über den einzuschlagenden Weg bei jedem Schüler, nach der Stufe, die er schon erreicht hat.

Man wird fragen: für wen sind die vorstehenden Vorschriften geeignet? welchen Grad von Geschicklichkeit setzen sie voraus, um mit Nutzen angewendet zu werden?

Zur Anwendung bei ersten Anfängern sind sie freilich nicht bestimmt, wohl aber schon bei solchen, die, mit einigen Anlagen begabt, ungefähr anderthalb oder zweijährigen Unterricht genossen und dabei vorzüglich die Anfangsgründe der Musik recht inne haben.

Ein kleiner Versuch, welchen ich späterhin in der Elementarlehre machen werde, soll zeigen, wie ferne diese mit der vorstehenden Lehrmethode in Verbindung steht. Indessen wünschte ich nur, dass jeder Anfang in der Musik allemal mit dem Gesange gemacht würde, wobei die Singschulen durch wechselseitigen Unterricht, wie sie

in mehreren Städten Frankreichs bestehen, mir die zweckmässigsten scheinen. Es kommt so unendlich Viel auf einen gründlichen Elementar-Unterricht an, dass die Eltern und die Lernenden diesen Punkt nicht genug beherzigen können und, um sich in der Folge Zeit, Mühe und Geld zu ersparen und zugleich versichert zu sein, dass die Eleven weit mehr und weit Bleibenderes zu erlernen, nicht leichtsinnig darüber hingleiten sollten.

Noch ist der Musikunterricht so unvollständig, so planlos, dass viele Menschen, Lehrer und Schüler, nicht einmal recht wissen, was denn eigentlich dazu gehöre. Wie oft hört man von einem schlechten Lehrer sagen: Er sei gut genug für den Anfang; als ob man auf ein schlechtes Fundament ein gutes Haus aufführen könnte! Nur zu spät sehen die Meisten diesen Irrthum ein. Freilich haben gute Lehrer selten die Lust und den Beruf, sich mit ersten Anfängern abzuquälen und ausserdem wäre auch der Privatunterricht eines solchen für manche Individuen zu kostspielig. Es müsste also diesem Übelstande dadurch abgeholfen werden, dass der Elementarunterricht in besondern, dazu zu errichtenden Schulen erschöpft würde, so dass ein nachher anzunehmender Lehrer nur den Fingern ihren Weg zu zeigen hätte. Ein solcher braucht dann, um einen Schüler schon sehr weit zu bringen, nicht grade ein grosses Kunstvermögen, sondern nur Kenntnis des zweckmässigen Weges zu besitzen.

Wenn wir bedenken, wie sehr die Erlernung jeder Wissenschaft, z. B. der Sprachen, durch besser aufgestellte Lehrsysteme, abgekürzt und vereinfacht worden ist, warum sollte nicht auch die Musiklehre solcher Vereinfachung fähig seyn, sie, die überdies für einen Lernenden noch einen weit grösseren Reitz als jede andere Kunst und Wissenschaft hat?

Der gegenwärtige Lehrplan ist demnach erst für solche Schüler passend, welche, mit völliger Kenntnis der Anfangsgründe, allenfalls eine leichte Sonate von Pleyel, oder die leichteren von Clementi, oder andere ähnliche, etwas erträglich spielen können. Bei solchen wird man nun aber schon genug zu thun haben, um sie mit den Begriffen von Folge, Takt, Notentreffen und Fingersatz recht bekannt zu machen, so dass dabei von einer ferneren, höheren Ausbildung vorerst noch keine Rede sein kann. Indessen dürfen ge-

wisse Hauptmängel, z. B. schlechte Haltung der Hände und Finger, hartes, schlaffes Spiel und dergleichen, nie ausser Acht gelassen werden, ohne darum den jedesmaligen Gang der vorhin angegebenen Beachtungen zu unterbrechen. Ferner trachte der Lehrer, den Hauptfehler seines Schülers zu erkennen, und unablässig an dessen Hinwegräumung zu arbeiten.

Welches mögen denn wohl diese Hauptfehler sein? wird mancher fragen; giebt es deren so gar viele? — Keineswegs! Die häufigsten sind: Mangel an Aufmerksamkeit, an Gedächtnis, an Geduld, an wahrem guten Willen, wodurch die vielen unnützen, zeitverderbenden Wiederholungen entstehen, um etwas in den Kopf und in die Finger zu bringen. Der Lehrer versuche nur, diese so eben angegebenen Punkte zu entwickeln und zu schärfen, und er wird ganz andere Resultate wahrnehmen, als wenn er einen verfehlten Takt, eine falsche Note, oder einen verkehrten Fingersatz, eines nach dem andern rügen wollte.

Die Begriffe von Takt, Noten- und Fingerspiel sind keineswegs so weitläufig und verflochten, um nicht in gewisse Hauptbemerkungen zusammengedrängt werden zu können, deren Anwendung dann schnell in Ausübung zu bringen ist. Bei leichtsinnigen, flüchtigen Köpfen z. B. ist es am besten, auf Entwicklung einer stets gespannten Aufmerksamkeit zu wirken, bei vergesslichen auf Vermehrung des Gedächtnisses, bei zwar reflectirenden, aber langsam dargebenden, ein augenblickliches Treffen zu bewirken, bei allzuhastigen ein beständiges Zurückhalten, bei trägen oder langsam zu bewegenden, ein immerwährendes Treiben; den Fühllosen thut es Noth, Gefühl einzuflössen.

Zu besserer Verständlichkeit will ich ungefähr zeigen, in welcher Art von Fehlern sich jeder dieser

Charaktere äussert. Die Flüchtigen werfen gern Alles durcheinander, spielen und üben sich sehr häufig gedankenlos und ohne Erfolg. Die Vergesslichen machen immer die nämlichen Fehler und erlangen gewissermasen eine völlige Sicherheit im Fehlen. Den Reflectirenden, aber langsam Ausführenden mangelt ein immerwährend schnelles Auffassen und Wiedergeben, welches doch die Hauptbestandtheile der ausübenden Musik sind. Die Hastigen sind nicht Meister weder ihres Kopfes, noch ihrer Finger und gerathen dadurch von einer schlechten Angewöhnung zur andern. Die Trägen oder langsam zu Bewegenden erlangen nie einige Fertigkeit, ohne getrieben zu werden. Die Fühllosen machen zwar Alles richtig, aber so, als spielten sie im Tagelohn.

Es wär ein unnützes Beginnen, eine vorhandene Fähigkeit ausbilden zu wollen, während ein noch bestehender weit grösserer Fehler Alles wieder zernichtet und zwecklos macht.

§. 5.

Gang der Lehrstunde.

Eine der schwersten Aufgaben für einen Lehrer ist unstreitig die, eine Lehrstunde so einzutheilen und einzurichten, dass jede einigen Nutzen bringe, keine ganz verloren gehe.

Zuerst trachte der Lehrer, dem Schüler einen klaren Begriff beizubringen über das, was er macht, und dann ihn zu lehren, sich selbst zu beurtheilen.

Wenn der Lehrer z. B. den Unterricht mit einem neuen Schüler anfängt, so lasse er sich irgend ein Stück, was derselbe schon früher gelernt hat, vorspielen, begehre dann von ihm selbst ein Urtheil über das so eben Gespielte, und trachte sodann, ihm die Begriffe von Folge,

Takt, Notentreffen, Fingersätzen u. s. w., so wie sie früher aufgestellt worden sind, beizubringen, sofern gegen irgend eine oder die andere dieser Forderungen ein Verstoss begangen worden ist. Ist dann der Unterricht einmal im Gange, und es soll ein neues Stück erlernt werden, so geschehe es nach der schon früher angegebenen Vorschrift, jedoch mit aller Umsicht, damit dem Schüler zwar nicht zu Viel auf einmal aufgegeben werde, aber doch Genug, um ihm Stoff zu eigenem Nachforschen und Selbstüben zu geben. Ich habe von jeher bemerkt, dass die schwersten Aufgaben für die meisten Schüler das Nacheinanderspielen, das laut und richtig Zählen, die vorzugweise Sorgfalt für die linke Hand, und hauptsächlich das langsam Spielen und Üben sind. Ist der Schüler aber mit diesen Dingen einmal vertraut geworden und kann er sie mit einigem Nutzen anwenden, so geht dann Alles leichter. Sind eine oder mehre Übungen vollbracht, so beginne die Lehrstunde jedesmal damit, dass das Eingeübte vorgespielt werde. Der Lehrer mache aber dann keine Bemerkungen darüber, sondern lasse sich diese vom Schüler selbst sagen, und beginne dann die seinigen nur da, wo der Schüler keine weiter zu machen weis.

Sehr irrig ist das Verfahren derjenigen Lehrer, welche beim Anfang einer Lection den Schüler bei jedem begangenen Fehler unterbrechen und meistern; dadurch wird Nichts geleistet! der Schüler lernt nicht nach einander spielen, nicht sich sammeln und beurtheilen und die nämlichen Fehler kehren das nächstemal wieder. Ist also das eben Gesagte geschehen, so suche der Lehrer den Schüler dahin zu bringen, dass er sein Augenmerk auf den Hauptfehler, aber immer nach der vorhin aufgestellten Klassification, richte, um ihn sogleich wegzuräumen oder wenigstens zu zergliedern. Bleibt dann noch Zeit für andere, minder bedeutende übrig, so geschehe dann das Nämliche. Noch muss ich hinzufügen, dass der

Hauptfehler immer derjenige ist, welcher in der frühern Kathegorie erscheint. Z. B. das Wiederholen und Stocken ist nachtheiliger als ein Fehler im Takt, ein solcher gefährlicher als unrechte Noten, und diese ebenfalls tadelnswerther als schlechte Fingersätze. Jeder dieser Fehler wäre also der Reihe nach der Hauptfehler.

Es wäre ferner unrecht, wenn der Lehrer, nachdem er sich auch die Übung nach obiger Weise hätte vorspielen lassen und dann auch den Schüler ausgefragt, jeden Satz, einen nach dem andern, so wie sie aufeinander folgen, erörtern und verbessern wollte. Dadurch geschieht es oft, dass beim Schlusse der Lection vielleicht kaum die Hälfte der anzustellenden Betrachtungen erschöpft worden ist, und die Hauptfehler stehen geblieben sind; während, beim anderen Verfahren, durch das Hinwegräumen des Hauptfehlers, oft die minderen schon von selbst gehoben worden sind.

Jeder Fehler darf aber nur bis auf einen gewissen Grad durch die Hülfe des Lehrers hinweggeräumt werden, sonst artet die Lection zu einer Übungsstunde aus, anstatt blos die Vorbereitung derselben zu sein. Jenes geschehe nur dann, wenn sich der Schüler nicht mehr selbst zu helfen weis.

Der schwerste Augenblick in der Lehrstunde ist der Schluss derselben. Soll sie nämlich als vorbereitend für eine gute Übung geendigt und fruchtbringend werden, so darf sie nicht mit einer blosen Empfehlung, sich fleissig zu üben, oder gar mit einer nichtssagenden Verbeugung des Lehrers geschlossen werden, sondern es muss in Kürze das so eben Geleistete oder Versäumte noch einmal dargestellt, schnell eine Hauptübersicht der anzustellenden Übung mitgetheilt, und so viel möglich immer ein Hauptwink gegeben werden, an dessen Befolgung sich die nächste Lehrstunde reihen soll. Die Hauptsache für einen Lehrer ist,

in seinen Unterricht den bestmöglichsten Zusammenhang zu bringen.

§. 6.

Selbstübung.

Es giebt nichts Schwereres bei Erlernung der Musik, als sich gut zu üben. Es ist dieses die Bedingung, durch welche die Fortschritte entweder befördert, oder aufgehalten werden. Die Hauptsache dabei ist, dass der Lehrer dem Schüler einen durchaus klaren Begriff beizubringen suche von dem, was er thut, thun oder vermeiden soll.

Bei jeder andern Kunst, wo ein Modell, oder sonst ein sichtbares Vorbild aufgestellt ist, wird es dem Lehrlinge leicht, seine Copie mit jenem zu vergleichen; das Sichtbare zeigt hinreichend, was man geleistet, was man noch zu thun hat; während in der musikalischen Übung kein anderes Vorbild vorschwebt, als das, was in der Einbildungskraft oder im Gefühle liegt, und wenn die Übung geendigt ist, so erscheint sie oft, als wäre ein Schleier darüber gefallen, welcher alles Geleistete verbirgt.

Es erhellt hieraus, dass nur die Steigerung der Einbildungskraft, des Gefühls und einer äusserst regen, gespannten Aufmerksamkeit im Stande ist, wahrhaft gute Übungen hervorzubringen. — Sind aber diese Seelenkräfte entwickelt, wie ganz anders wird dann der Erfolg einer Übung! —

Es ist eine irrige Meinung, man müsse täglich so und so viel Stunden sich üben, um bemerkbare Fortschritte zu machen. Man sollte eher sagen, man müsse sich täglich so und so gut üben, um weiter zu kommen. Eine Viertelstunde zweckmässig angewendet, bringt unendlich weiter, als eine gedankenlos mechanisch durchspielte ganze

Stunde. Freilich bringt eine gute längere Übung immer weiter als eine kürzere, allein die Zeitopfer, welche der Mechanismus der Musik fordert, sind keineswegs so gross, als man sie sich zuweilen vorstellt, und sie werden immer geringer, so wie die geistige Entwicklung der Arbeit steigt. Sich viele Stunden und halbe Tage lang üben, kann nur solchen frommen, welche, aus Mangel einer bessern Einsicht, nur durch unaufhörliches Versuchen und Wiederholen, zuletzt auch noch den rechten Punkt finden müssen, gerade so, wie ein Arbeiter, welcher einen verborgenen Gegenstand in der Erde sucht, freilich sicher ist, denselben zu finden, wenn er einen grossen Erdstrich nach allen Seiten hin durchwühlt, obgleich er bei einer genauern Erkenntnis, vielleicht mit wenigem Nachgraben auf den zu suchenden Gegenstand hätte stossen können. Soll die Übung eine Verbesserung hervorbringen und diese zugleich mit dem wenigst möglichen Zeitverluste vollbracht werden, so kann dieses nur statt finden, wenn in Allem eine stufenweise Entwicklung herrscht.

Welches wäre denn nun diese stufenweise Entwicklung? Ich denke, sie beruht auf folgenden Gründen:

1. Etwas machen, gleichviel ob gut oder schlecht,
2. Dasselbe weniger schlecht machen,
3. Es immer besser, und dann
4. Zuletzt ganz gut machen.

Diese vier Punkte, im Gange der Lehr- oder Übungsstunde durch die That selbst ausgedrückt, wären ungefähr folgende:

Der erste Punkt, das blose Abspielen, ob gut oder schlecht, doch vorzugweise das erstere; wenn es nur nacheinander geht und nicht allzuhässlich klingt.

Der zweite wäre dieses nämliche Abspielen, jedoch mit Vermeidung der bei Ersterem bemerklich gewordenen Fehler. Kann man ein solches Vermeiden durch bloses Abspielen zuwege bringen, so ist dieses der besondern Übung einzelner Stellen weit vorzuziehen; doch muss dabei auch die Zeit geschont werden, und ein richtiges Gefühl wird dazu leicht den Masstab finden.

Der dritte Punkt, als merkliche Verbesserung, beträfe schon die Hinwegräumung oder Überwindung einzelner Schwierigkeiten.

Der vierte dann ein Zusammenreihen alles Einzeln Verbesserten zu einem vollkommenen Ganzen: Also das Gutmachen in völligem Zusammenhange.

Der Übergang vom durchaus Schlechtmachen auf das weniger schlecht-, auf das besser- und zuletzt vollkommen Gutmachen, kann schon durch immerwährendes Abspielen geschehen, wenn nämlich dieses immer langsamer wird, und man immer weniger auf einmal unternimmt. Ist dann Etwas, wenn auch gleich nur äusserst langsam, vollkommen gut geworden, dann mache man ein Anderes eben so und trachte dann, diese beiden mit einander, dann Mehres zusammen gut zu machen, welches immer möglich ist, wenn man fortwährend langsam spielt. Ist dann das Ganze gut geworden, so kann man versuchen, es etwas schneller zu spielen, theils um es schneller spielen zu können, theils um durch dieses Schnellerspielen die noch vorhandenen Fehler und mangelnden Verbesserungen klarer einzusehen und dann ebenfalls vorzunehmen.

Der Zweck der Lehr- und Übungsstunde besteht demnach in Herbeiführung folgender Resultate:

1.) Richtig und behende lesen zu lernen.

2.) Genau die Fehler zu erkennen und zu bestimmen.

3.) Sicher und vollständig sich dieselben abzugewöhnen und die Geschicklichkeit anzugewöhnen.

4.) Aus allem Einzelnen ein Ganzes zu bilden und in Allem einen gleichen Grad von Geschicklichkeit und Gefühl zu erlangen.

Man sieht wohl, dass ein solcher Gang nicht nur möglich, sondern sogar unfehlbar wird, wenn er nämlich einen beständigen Übergang, von einer allgemeinen in etwas näheren Untersuchung bis zur kleinsten Zergliederung hinbildet; und dann wieder rückwärts von der kleinsten Zergliederung mit beständiger Hinzufügung einzelner Verbesserungen bis auf das allumfassende Ganze zurück.

Freilich ist ein solches Zergliedern und theilweises Einstudiren nicht immer Sache einer einzigen Übung, und oft müssen deren mehre angestellt werden, ehe man mit Gewissheit alle Fehler erkennen kann; allein es ist allemal der sicherste Weg, um schnell und gründlich ans Ziel zu gelangen.

Noch muss ich hier eine Bemerkung zur Ermunterung und Aufrechthaltung des Muthes manches wahrhaft eifrigen Schülers hinzufügen. Es geschieht so häufig, dass nach einer mehre Stunden langen Übung, man so ziemlich die Schwierigkeiten überwunden glaubt, und dieses bei einem nochmaligen Durchspielen auch wirklich der Fall zu sein scheint, indess am folgenden Tage die nämlichen Sätze kaum mehr halb so gut gelingen wollen. Nun ängstigt sich der Schüler, und glaubt, seine Zeit und Mühe verloren zu haben. Bei ruhiger Überlegung wird man aber leicht einsehen, dass das heutige Gelingen durchaus nicht für eine völlige Erlernung bürgt, und das morgige Mislingen keineswegs ein völliges Rückwärtsgehen beweisst. Ersteres war mehr die Folge eines getriebenen und augenblicklich gereitzten Fingergeschikkes, indess das andere eher als die wahre Stufe von Geschicklichkeit anzusehen ist, bis zu welcher man nun gelangt ist. Ja, vielleicht wird die nächste Übung noch

nicht einmal hinreichen, das Rechte zu entwickeln. Nur Zeit, mit Sorgfalt, Muth, Vertrauen und Ausdauer verbunden, bringt die wahre Reife hervor.

§. 7.

Wahl der Musik.

Ein äusserst wichtiger Punkt ist unstreitig eine zweckmässige Wahl der Musikstücke. Sie trägt so sehr viel zur richtigern und schnellern Entwicklung aller Fähigkeiten bei, dass man darin nicht sorgfältig genug sein kann. Grade hier stellen sich aber auch dem besten Willen des Lehrers oft allerlei Hindernisse und Zufälligkeiten in den Weg. Der Ankauf der Musik ist ein sehr kostspieliger Artikel und diejenigen Kompositionen, welche zu sehr dem Zeitgeschmacke unterworfen sind, haben nach einiger Zeit gewöhnlich keinen Werth mehr, und sind dann nicht viel besser als Makulaturpapier.

Nicht alle Eltern haben das Vermögen, ihren Kindern alle zum Unterricht nöthige Musik zu kaufen; es ist gut, wenn der Lehrer solche Werke, welche eher zum Unterricht als zur Production geeignet sind, sich selber anschafft. Nicht als solle er sich a l l e zum Unterrichte nöthigen Werke selbst anschaffen, damit es den Schülern nicht so schwer falle; ein richtiges Gefühl wird ihn den Masstab leicht finden lassen: aber besser ist es, dass manchmal auch der Lehrer ein kleines Opfer bringe, als dass er, in Ermanglung eines guten Musikstückes, einen mehrmonatlichen Unterricht vernachlässige oder manchmal ganz verfehle.

W e l c h e M u s i k sollte aber vorzüglich gewählt werden? Es ist abermals ein Fehler, a u s s c h l i e s s l i c h gewisse Lieblingsautoren zu wählen, und diese, wie einen allgemeinen Leisten, überall anpassen zu wollen. Das Bedürfnis jedes Schülers muss entscheiden, welche Gattung für ihn die passendste ist.

Was soll im Allgemeinen entwickelt werden? — musikalisches Auffassen, Gefühl und Leichtigkeit des Mechanismus.

Was ist das Wichtigste beim musikalischen Auffassen? Die Gewandtheit im Lesen, Zergliedern und Eintheilen.

Was beim Gefühl? unstreitig der Takt.

Was bei der Leichtigkeit im Mechanismus? nur allein das Fingerspiel.

Man kann unter allen Klavierkompositionen so ziemlich zwei Gattungen annehmen, 1. die musikalische, ich meine darunter diejenige, wo weniger das Fingerwerk in Betrachtung kommt, als ein richtiges Gefühl, 2. Die Bravour-Gattung, nämlich solche, sie sei nun leicht oder schwer, wo es weniger auf musikalisches Gefühl, als auf gewandtes Fingerspiel ankömmt.

Ich will dadurch nicht sagen, dass beide Gattungen durchaus von einander abgesondert seien: es giebt auch Kompositionen, wo sich beide im schönsten Einklange mit einander verbinden. Ein treffliches Vorbild darin liefert z. B. Hummel. Doch nähert sich im Durchschnitt jeder Komponist bald mehr, bald weniger, der einen oder der andern Gattung.

Ich dächte, man wähle jederzeit für den Schüler diejenige, in welcher er am meisten Schwäche zeigt, ohne grade die andere ganz zu vernachlässigen. Aber bestimmt wird er schon ohnehin ohne grosse Nachhülfe in der ihm leichtern Gattung von selbst vorwärts kommen, während er in der andern nothwendig muss getrieben werden.

Bei Schülern, deren Taktgefühl unvollkommen ist, wähle man vorzugweis Musik mit Begleitung, wenn nämlich der Lehrer selbst ein begleitendes Instrument spielt. Bei solchen, welche ein unge-

schicktes schweres Spiel haben, sind Bravour-Stücke vorzuziehen; bei andern, welche Takt und Fingerspiel, aber kein Gefühl haben, solche Kompositionen, die einen bestimmten, scharf hervorstechenden Ausdruck fordern.

Solcher Mangel an Gefühl äussert sich überdies auf mancherlei Art, wie z. B. Mangel an Kraft, an Feuer, an Zartheit.

Immer aber ist darauf zu sehen, dass der Schüler mit wahrer Musik ernährt und erzogen werde; und der Lehrer gebe nicht so leicht den Forderungen desselben oder der Eltern nach, ihn mit Modesachen, oder blossem Finger- und Klangwerke zu beschäftigen, wenn solche Kompositionen nicht auch musikalischen Gehalt haben, oder wenigstens zu irgend einem eigenen Gebrauche bestimmt sind.

§. 8.

Über die Anwendung des Erlernten, im öffentlich Spielen oder im häuslichen Zirkel.

Ist Musik eine Kunst, welche man für sich allein, oder auch zum Mitgenuss anderer erlernt? Ich dächte, schon die Natur der Tonkunst beantworte diese Frage hinlänglich. Wenn wir die Kunst als eine Gabe des Himmels annehmen, an welcher eben so gut Mehre wie ein Einzelner zu gleicher Zeit Theil nehmen können, ja wo der Genuss des Einzelnen durch Wahrnehmung der allgemeinen Theilnahme sogar gesteigert wird, so müssen wir die Musik als eine Kunst betrachten, an welche die Gesellschaft das grösste Recht hat; indessen das für sich Behalten derselben eher Unrecht ist. Überdies, wer hat es nicht schon empfunden, wie unendlich höher der Genuss beim Musiciren ist, wenn man andere damit erfreuen kann, und wie dann ganz andere Gefühle erregt werden, als wenn man dasselbe allein ausübt.

Was wäre denn nun dieser Hauptideengang beim praktischen Unterrichte?

Ausübende Musik, als Resultat eines schnellen Auffassens und Treffens, kann nur auf einem solchen Wege sicher und kurz erlernt werden. Jede andere Kunst kann durch Reflexion oder sonstige Vorbereitung, ob schnell oder langsam, getrieben und befördert werden; hier aber ist Alles auf das Gefühl des Augenblickes gebaut, und nur die Fähigkeit, dieses Gefühl augenblicklich richtig auszudrücken, bestimmt den minderen oder grösseren Grad von Geschicklichkeit. Es sollte also beim Unterrichte auf folgende drei Hauptpunkte das meiste Augenmerk gerichtet werden:

1. Schnell und richtig zu erkennen,
2. Schnell und sicher zu treffen, das Schlechte ab- und das Gute sich anzugewöhnen,
3. Alles mit gleich richtigem Gefühl auszudrücken.

Es beträfen also diese drei Punkte: 1. Die Leichtigkeit im Lesen. 2. Die Gewandtheit im Treffen und Üben. 3. Die Sicherheit und das Gefühl im Spiele, wobei immer Taktmässigkeit als eine Hauptbedingung anzusehen ist. Aus diesen drei Punkten wird es dann leicht, alles Übrige herzuleiten. Die Hülfsmittel zur Beförderung eines Jeden habe ich hinlänglich gezeigt, und es bleibt mir nun nur noch Einiges von Bildung des Gehörs und Beförderung des Mechanismus zu sagen übrig.

§. 10.

Über Mechanismus.

Es wäre zu wünschen, dass, zu der Bildung des Gehöres, mit der so nothwendigen Kenntnis

aller Tonarten, auch einige Kenntnis der Harmonielehre verbunden würde. Es trägt so unendlich Viel zum Auffassen, Zergliedern und Wiedergeben bei, wenigstens einige Haupt-Akkorde mit ihren Umwendungen genau zu kennen, dass es sich der Mühe wohl lohnen würde, für solche eine kleine Lehre aufzusuchen, welche in den Elementarunterricht eingewebt werden könnte, ohne ihn grade zu erschweren oder zu vervielfältigen; z. B. die Kenntnis der Intervalle, des Dreiklanges nebst seinen Umwendungen in harter und weicher Tonart, der Hauptseptime, ebenfalls mit ihren Umwendungen und einigen ihr nothwendigen Auflösungen, dann noch der verminderten Septime, welche zur vorigen in den Augen des Schülers das nämliche Verhältnis bilden würde, wie der weiche und harte Dreiklang gegeneinander. Diese Unterscheidungen würden den Gebrauch der obern und untern Tasten herbeiführen, und eben so zweckmässig zur Bildung des Gehöres als des Fingergeschickes sein.

Zu besserer Beförderung dieses letztern sind noch mancherlei Mittel zu empfehlen, w. z. B. die Übung der Skalen mit beiden Händen in allen Tonarten, gebrochener Akkorde, der Triller und Doppeltriller, dann auch die Übung einiger besonderer Figuren, wenn es nämlich g i l t, sich gewisse Fehler in der Haltung der Hand und der Finger abzugewöhnen und eine bessere sich anzueignen.

Es fehlt nicht an guten Klavierschulen, welche für dergleichen Mängel hinlängliche Beispiele und Übungen aufstellen. Viel schwerer ist es aber, diese, so wie überhaupt alle Vorschriften in Anwendung zu bringen, und gewöhnlich scheitert daran der Eifer des Lehrers und des Schülers. Deswegen wiederhole ich es: Der Erstere prüfe sich ernstlich, was er denn eigentlich suche und wolle, und glaube sicherlich, dass die Lei-

stungen des Letzteren von seinem eigenen redlichen Bestrebungen grösstentheils abhängen.

Vertrauensvoll streue er dann seine Saat aus, und reichliche Früchte werden seine Mühe lohnen, wenn sie von der rechten Art war.

Quinte halten.

Unter die recht gemeinüblichen, aber auch recht unverständigen Vorurtheile, gehört auch der, unter dem grössten Theil der Saiteninstrumentisten herrschende Glaube, dass, wenn zwei nebeneinander liegende Saiten, z. B. auf dem Violoncell die Saiten d und a, in höheren Applicaturen nicht rein die Quinte halten, die Ursache davon darin liege, dass *die eine gegen die andere zu dick oder zu dünne sei.* —

Wer nur irgend einzusehn vermag, dass von zwei, wenn auch an Dicke verschiedenen, aber *an Länge gleichen* Saiten, die Hälfte, oder das Drittel u. s. w. der dicken nicht länger und nicht kürzer ist als die Hälfte oder das Drittel u. s. w. der dünnen, — wer, sag ich, nur dieses zu begreifen vermag, der hat damit auch schon die Unvernunft jenes Glaubens erkannt. Denn wenn ich auf einer an sich reinen Saite den Finger genau z. B. auf die Hälfte ihrer Länge aufdrücke, so erhalte ich die Octave des Tones der ganzen Saite, diese sei nun dick oder dünn; und wenn, indess z. B. auf der d-Saite die Octave d̄ genau in der Hälfte der Saitenlänge liegt, man auf der a-Saite, um die Octave ā zu erhalten, etwas mehr vor, oder mehr zurück greifen muss, so kann die Ursache hiervon unmöglich darin liegen, dass die Saite zu dick oder zu dünn ist, sondern möglicherweise nur darin, dass sie in sich selber falsch, von an sich selbst *ungleicher* Dicke, oder sonst ungleicher Consistenz ist. (Daher sich das Übel auch nicht selten, wenn auch nicht grade heben oder ausgleichen, doch wenigstens *umkehren* lässt, indem man die Saite umgekehrt aufzieht, wo dann nicht selten z. B. die Octave, welche zuvor zu weit zurückgegriffen werden musste, nunmehr zu weit vorwärts liegt, oder umgekehrt.)

— Oder man stimme z. B. auf einem Violoncell die a-Saite beträchtlich herab und die d-Saite hinauf, so dass beide nunmehr einklängig etwa f tönen, und frage sich dann, ob man, um z. B. die Octave f̄ oder die Quinte c̄ u. s. w. auf der dünnen Saite zu greifen, weiter vor-, oder weiter zurück greifen müsse, als um eben dieses f̄ oder c̄ u. s. w. auf der dicken zu erhalten? *) und warum etwa auf der dicken, oder auf der dünnen, die Octave anderswo liegen sollte als grade in der Mitte ihrer Länge? —

Es ist aber unglaublich, wie tief Vorurtheile der vorbeschriebenen und ähnlicher Art in der Meinung der empirischen Künstler, Virtuosen und was sie sonst noch alles sein mögen, zu haften pflegen. Solche Leute sind im Stande, uns z. B. mit der grössten Beruhigung zu belehren: diese a-Saite könne freilich unmöglich die Quinte halten, weil sie gegen das d ja offenbar viel zu dick sei; und sie selbst leben und sterben denn auch drauf, es sei in der That ganz natürlich. —

GW.

---

*) So wenig hierdurch die Wahrheit verkannt werden soll, dass, bei sehr bedeutend verschiedenem Grade der Spannung zweier Saiten, das Niederbiegen der sehr schlaff gespannten auf das Griffbrett ihren Ton um etwas Weniges mehr erhöht, als bei einer sehr stark gespannten, (welches ich in Nr. 12 der Berliner musikal. Zeitung von 1825 eigens erklärt habe,) so ist dieser, schon an sich nur bei äusserst unverhältnismässiger Dicke eintretende Umstand doch viel zu subtil, als dass er hier in Anschlag kommen könnte. *d. Vf.*

E. F. F. *Chladni*,

über seine Aufnahme bey Napoléon und sonst in Paris. *)

Nicht lange nach meiner Ankunft in Paris, wo ich vom Ende des Jahres 1808 bis zu Anfange des April 1810 mich aufhielt, hatte ich mir vom Institute eine Commission erbeten, zu unpartheyischer Beurtheilung dessen, was ich für die Wissenschaft und deren Anwendung auf Kunst zu thun mich bestrebt hatte. Man war auch so gefällig, aus der Classe der Physik und Mathematik die Herrn *La Cépède*, *Haüy* und *Prony*, welche unter den Mitgliedern dieser Classe die meisten Kenntnisse von Tonkunst hatten, und aus der Classe der schönen Künste die Herrn *Grétry*, *Méhul* und *Gossec*, zu Commissären zu ernennen, deren von dem Institute angenommener, für mich sehr ehrenvoller Bericht, auch im *Moniteur* 1809, Nr. 12 und 93, wie auch in den *Mémoires de l'Institut* auf 1808, bekannt gemacht worden ist. Mehrere wissenschaftliche Männer äusserten hierauf den Wunsch, dass ich mein Buch über die Akustik ihnen in ihrer Sprache geben möchte, weil sie es in deutscher Sprache zu wenig würden benutzen, und Niemand es mir zu Danke würde übersetzen können, und weil, wenn es in der dortigen Landessprache abgefasst wäre, es Anlass zu manchen weitern Forschungen geben würde, (wie es denn auch durch *La Place*, *Poisson*, *Savart* und Andere hernach geschehen ist, und auch wohl ferner geschehen wird). Besonders ward in einer, bisweilen zu *Arcueil*, nicht weit von Paris, bey *La Place* und *Berthollet*, die dort wohnten, sich versammelnden Gesellschaft von Naturforschern, wo, ausser diesen beiden, auch *Biot*, *Gay-Lussac*, *Thénard*, *Vauquelin*, *Poisson*, Baron von *Humboldt* und noch andere wohlverdiente, und auch sonst sehr

*) Auf Ersuchen der Red. niedergeschrieben. *D. Red.*

ehrenwerthe Männer zugegen waren, (von denen auch einige Bände wissenschaftlicher Abhandlungen unter dem Titel: *Mémoires de la société d'Arcueil* erschienen sind,) mir dieser Vorschlag gemacht, und zwar hauptsächlich durch den sehr dafür sich interessirenden Hrn. Grafen (jetzt *Marquis*) *de la Place.* Als ich erklärt hatte, dass es mir, sowohl gegen sie, als gegen die Wissenschaft, nicht an gutem Willen fehle, dass ich aber vorher einige Bedingungen machen müsse, antwortete man, dass, wenn es sich thun liesse, man diese gern erfüllen würde. Ich machte also zur Bedingung, 1) dass mir der zu dieser Arbeit erforderliche etwas längere und kostspielige Aufenthalt in Paris auf irgend eine anständige Art vergütet würde, indem, wenn ich auch keinen grossen Vortheil verlangte, es doch unbillig wäre, wenn ich für meinen guten Willen noch Schaden haben sollte, 2) dass Einer von ihnen meine Arbeit in Hinsicht auf Sprachrichtigkeit durchsähe und, wo es nöthig wäre, verbesserte, indem man dort gewöhnlich hierin etwas streng wäre. Man fragte mich, ob ich noch mehr Bedingungen zu machen hätte, und als ich erklärt hatte, dass ich weiter keine machte, aber auf diese beyden bestehen müsste, ward mir erwiedert, was das erstere beträfe, das würde sich machen, (*cela se fera*), und das zweyte würde gewiss kein einziger von den Mitgliedern des Instituts mir abschlagen, worauf auch sogleich Hr. *Biot* sich erbot, dieses zu thun, und die Andern meynten, es sey bey ihm in recht guten Händen, wie er denn dieses auch hernach mit vieler Gefälligkeit gethan hat, und in seiner Abwesenheit Hr. *Poisson*, und für den anatomisch-physiologischen Theil Hr. *Cuvier.*

Nun verhielt ich mich eine Zeitlang ganz ruhig, weil ich doch erst abwarten wollte, was etwa in Beziehung auf die erste Bedingung geschehen würde. Als hierauf der damalige Kaiser *Napoléon* von seinem Feldzuge in Spanien, wo er seine Gegenwart nicht mehr für nöthig hielt, wieder zurückgekehrt war, sagten ihm die Herrn Grafen *De la Place*, Kanzler des Erhaltungssenats, *La*

Cépède, Grosskanzler der Ehrenlegion und Reichssenator, und *Berthollet*, ebenfalls Reichssenator, man wünschte, dass ich mein Buch in französischer Sprache geben möchte, und ich hätte mich nicht abgeneigt dazu gezeigt, wenn mir der verlängerte Aufenthalt in Paris einigermassen vergütet würde, er möchte mich also kommen lassen, um selbst zu sehen, was ich für die Wissenschaft und deren Anwendung auf Kunst gethan hätte, und hernach durch eine anständige Gratification mich zu dieser Arbeit aufmuntern. Er war sogleich damit einverstanden, und es ward mir durch Herrn Grafen *de la Place*, wo die Depeschen immer durch die Kanzley des Senats ausgefertigt wurden, angedeutet, dass ich bey ihm erscheinen, und sowohl meinen Clavicylinder, als auch den nöthigen Apparat zu den Klangfiguren der Scheibe, u. s. w. mitbringen sollte.

An einem Dienstage im Februar 1809, Abends um 7 Uhr, ward ich in den *petits appartemens* in den Tuillerien durch die drey vorher erwähnten Herren, *de La Place*, *La Cépède* und *Berthollet*, von welchen der erstere mich, nebst meinem Instrumente und dem übrigen Apparat, in seinem Wagen mitgenommen hatte, bey ihm eingeführt. Ich fühlte nicht die mindeste Spur von Schüchternheit, und hatte auch gar keine Veranlassung dazu, (welches ich nur deshalb erwähne, weil man mich einigemahl darum befragt hat). Es schien dem Kaiser meine Unbefangenheit zu gefallen. Als ich eintrat, empfieng er mich, in der Mitte des Zimmers stehend, mit Äusserungen des Wohlwollens. Ausser ihm waren noch zugegen seine Gemahlin *Josephine*, eine damahls immer noch sehr wohlgebildete, liebenswürdige Dame, seine Mutter *Lätitia*, deren Ansehen und Benehmen Gutmüthigkeit verrieth, und der Cardinal *Fesch*. Späterhin ward auch der Prinz von *Neufchatel* angemeldet, worauf *Napoléon* sagte: *qu'il entre*, und nachdem dieser Etwas ganz kurz berichtet hatte, blieb er auch da.

Ich spielte erst etwas auf dem Clavicylinder, welches den Anwesenden zu gefallen schien; *Napoléon* wollte hierauf auch einige Töne angeben, aber, wiewohl ich ihm gesagt hatte, dass die Tasten nur sehr gelind müssten niedergedrückt werden, und er sie auch nur sehr schwach niederzudrücken glaubte, so geschah es doch mit solcher Stärke, dass meines Erachtens auch hierin seine mehrere Energie als Sanftheit sich zu erkennen gab.

Er fragte Herrn *La Place* ganz leise, so, dass ich es nicht hören sollte, (wiewohl ich es doch hörte), ob er nicht auch das Innere des Instrumentes sehen könne, (welches ich damahls, weil es noch nicht zur Bekanntmachung reif war, und um Ideenkapereyen zu verhüten, noch geheim hielt), *) worauf dieser auch ganz leise erwiederte, ich hielte es noch geheim; er unterdrückte also diesen Wunsch, den ich indessen, wenn er gegen mich wäre geäussert worden, gern würde erfüllt haben, weil die Ursachen der damaligen Geheimhaltung bey ihm und bey den übrigen Anwesenden wegfielen.

Als ich hernach viele Experimente, besonders über die Flächenschwingungen, zu zeigen und zu erklären hatte, setzte er sich an einen Tisch, der Seite, wo der Eingang war, diagonal gegenüber; ihm zur Linken sass seine Gemahlin, und zwischen beyden, etwa einen Schritt rückwärts, sass seine Mutter, welche beyde auch Interesse für die Sache zeigten; ihm gegenüber stand ich, neben mir links die drey Herren, welche mich eingeführt hatten, und zwischen diesen und *Napoléon* der Kardinal *Fesch*, welcher etwas zerstreut zu seyn schien, und der Prinz von *Neufchatel*, der sich auch für die Gegenstände

---

*) Späterhin habe ich alles bekannt gemacht, in meinen Neuen Beiträgen zur praktischen Akustik (Leipzig, 1821. 8.) und in den Nachträgen, welche ich in der Leipziger Allg. Musikalischen Zeitung auf 1822, num. 49, 50 und 51 gegeben habe. *D. Vf.*

interessirte, und über manches gern weitere Auskunft haben wollte.

Napoléon bezeigte meinen Experimenten und Erklärungen viele Aufmerksamkeit, und verlangte, als Kenner mathematischer Gegenstände, dass ich ihm Alles recht von Grund aus erklären sollte, so dass ich also die Sache nicht eben von der leichten Seite nehmen durfte. Er wusste auch recht wohl, dass man noch nicht im Stande ist, Flächen, die nach mehr als einer Richtung auf verschiedene Art gekrümmt sind, so dem Calcul zu unterwerfen, wie krumme Linien, dass, wenn man hierin weitere Fortschritte machen könnte, es auch zur Anwendung auf manche andere Gegenstände nützlich seyn würde, und dass auch diese Versuche ein Mittel seyn würden, um manche Resultate der Theorie mit Resultaten der Erfahrung zu vergleichen.

Die drey Herrn, welche mich eingeführt hatten, äusserten gegen ihn den Wunsch, dass ich meine Akustik in französischer Sprache bearbeiten und herausgeben möchte; und er sagte, es wäre recht gut, wenn ich dieses thun wollte. Ich erklärte mich dazu bereitwillig, wiewohl ich es noch nicht so gar bestimmt versprach. Sie sagten mir ganz leise, dass ich ihn auch fragen möchte, ob er es genehmigte, wenn ich das Buch ihm dedicirte; ich konnte also, ohne gegen alle Schicklichkeit zu fehlen, nicht unterlassen, ihn deshalb zu fragen, worauf er denn antwortete, er werde es recht gern annehmen.

Im Ganzen hatte die Anwesenheit bey ihm, welche sich mit einer kurzen wissenschaftlichen Unterhaltung in der Mitte des Zimmers endete, etwa zwey Stunden gedauert.

Am folgenden Morgen ward mir eine Anweisung auf 6000 Fr. als Gratification überschickt, mit der Äusserung, man hoffe (*on espère*), dass ich mich der Arbeit

unterziehen würde, welches ich auch sogleich mündlich, und in dem, hernach durch Herrn *de la Place* übergebenen Danksagungsschreiben schriftlich, bestimmt versprach.

Da nun das bewiesene Zutrauen, ohne einen Zwang, doch wohl, wollte man nicht alles Gefühl für Billigkeit und für Schicklichkeit verläugnen, ein noch stärkerer Antrieb seyn musste, als irgend eine Art von Zwang würde gewesen seyn, so habe ich jenes Versprechen auch mit allem Eifer zu erfüllen mich bestrebt, und meine Akustik nicht etwa übersetzt, sondern als französisches Originalwerk so umgearbeitet, wie ich es für passend hielt, *) so dass es ungeschickt ausfallen würde, wenn sie ganz auf dieselbe Art sollte wieder in das Deutsche übersetzt werden. Das Buch erschien, als *Traité d'Acoustique*, im November 1809, bey *Courcier*, *imprimeur libraire pour les mathématiques*, (jetzt *Bachelier*, *successeur de Mme. Veuve Courcier.*) Das von der Buchhandlung entrichtete Honorar war übrigens eben so, wie es gewöhnlich die dortigen wissenschaftlichen Männer für

*) So, um nur ein Paar Beyspiele anzuführen, musste ich schon desshalb den Anfang des Buches ganz anders, als im Deutschen einrichten, weil man für die drey so verschiedenen Begriffe von Schall (welches alle hörbaren Schwingungen bezeichnet), Klang, (Schall der in Hinsicht auf Zeit und Raum bestimmbar ist, das Entgegengesetzte von Geräusch) und Ton (Geschwindigkeit der Schwingungen) im französischen nur das einzige Wort *son* hat. — Ferner waren im französichen und italiänischen keine Zeichen und Ausdrücke vorhanden für die in verschiedenen Octaven enthaltenen Töne; ich musste also erst kurze Zeichen und Ausdrücke dafür geben, welche seitdem auch angenommen sind, wo ich, mit Beybehaltung der dortigen Benennungen der Töne, jeden Ton in der grossen Octave durch Hinzufügung der Zahl 1, in der kleinen Octave durch Hinzufügung der Zahl 2 u. s. f. bezeichnet habe. Diese Bezeichnungsart musste ich in einem besondern Paragraphen vortragen, der im Deutschen nicht seyn durfte; — und so waren noch mehrere Zusätze, Weglassungen, Abkürzungen, und Veränderungen der Ideenfolge nothwendig. *D. Vf.*

physikalische oder mathematische Bücher erhalten, welches aber doch bey weitem nicht so Viel beträgt, wie etwa das Honorar für Schriften von Frau von Staël und Anderen, die ein weit grösseres Publikum haben. — Die meiste Mühe hat mir die nicht zu vermeidende Dedication gemacht. Es wollte mir nähmlich nicht gelingen, eine *épitre dédicatoire* abzufassen, mit der man recht wäre zufrieden gewesen, und in der ich auf der einen Seite alle Schmeicheley (die meine Sache nicht ist), vermieden, und auf der andern Seite doch alle gebührende Achtung und Dankbarkeit ausgedrückt hätte. Endlich zog ich mich aus der Verlegenheit auf eine Art, mit der man allgemein zufrieden war, nähmlich durch folgende Dedication im Lapidarstyl: *Napoléon le Grand* *) *a daigné agréer la dédicace de cet ouvrage, après en avoir vu les expériences fondamentales.*

Bald nachdem mein Buch erschienen war, übergab ich es an *Napoléon*, an einem Sonntage Vormittags bey einer Cour, zu welcher mich Herr Graf *de la Place* mitgenommen hatte, und wobey, ausser dem ganzen Hofe, auch verschiedene auswärtige Regenten zugegen waren. Er kannte mich sogleich wieder, und nachdem ich das Buch ihm übergeben hatte, sagte er: *c'est bon, c'est bon,* und behielt es in der ganzen Zeit, wo er die Runde machte und nach der gewöhnlichen Sitte mit jedem der Anwesenden ein Paar Worte sprach, unter dem Arme.

Zwey Tage, nachdem ich das erstemahl bey ihm gewesen war, hatte das Institut bey ihm eine feyerliche Audienz. Er sprach bey dieser Gelegenheit mit den Mitgliedern der physikalischen und mathematischen Klasse Viel von meinen theoretischen Entdeckungen, und mit denen von der Section der Musik in der Klasse der schö-

*) Man musste damahls entweder so sich ausdrücken, oder: *Sa Majesté l'Empereur et Roi.* Das erstere ward, weil es Lapidarstyl seyn sollte, für passender gehalten. *D. Vf.*

nen Künste Viel von meinem Clavicylinder, und zwar so, dass Mitglieder des Instituts, unter andern der gute alte *Grétry*, mir sagten, der Kaiser habe mich ihnen fast noch mehr empfohlen, als sie mich ihm empfohlen. Eine seiner Äusserungen war: *je voudrai lui faire quelque chose d'agréable;* wenn ich also für gut gefunden hätte, noch eine nicht zu unbescheidene Bitte zu thun, würde er sie mir wahrscheinlich nicht abgeschlagen haben. Er hatte auch 3000 Francs ausgesetzt zu einer Preisaufgabe für die mathematische Theorie der Flächenschwingungen, von welchen ich die physische Theorie gegeben habe.

Wenn übrigens diese Erzählung auch sonst nicht viel Gutes haben sollte, so hat sie doch wenigstens das, dass sie ganz treu ist, ohne irgend etwas hinzu oder hinweg zu dichten.

Chladni.

Grand Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, par Louis Van-Beethoven; Oeuvre 129, *Prix* 9 *fr, Paris, chez les fils de B. Schott, éditeurs et marchands de musique, rue de Bourbon,* 17. (Eingesandt.)

Gewohnt, über eine Sache nicht zu reden, bevor ich sie genau kenne, sehe ich mich oft im Falle, mit der Ankündigung mir zugesendet werdender Musicalien zu zögern, und die Anzeige eines Werkes lieber zu vertagen, als voreilig ein Urtheil auszusprechen, welches diejenigen, die darauf fussen wollten, irre führen, und dem Componisten und Verleger entweder unverdienten Vortheil verschaffen, oder ihnen auch unverdient schaden könnte.

So gieng es mir insbesondere auch in Ansehung des vorliegenden Quartetts. Da es nicht in Partitur geschrieben ist, *) so musste ich es nothwendig erst vortragen hören, um mir selbst Rechenschaft darüber geben zu können. Bey der ersten Aufführung kam, wegen der von Seiten der Spieler vorfallenden Irrungen, Alles, ich gestehe es, so verworren heraus, dass man auch nicht Eine von den Schönheiten zu entdecken vermogte, welche man sonst in Beethovens Werken so reichlich zu finden gewohnt ist. Die Stimmen strotzen von Schwierigkeiten, die auf den ersten Anblick unüberwindbar scheinen; die Violoncellstimme hat einen der ersten Spieler der Hauptstadt in Verlegenheit gesetzt.— Sind aber einmal diese Schwierigkeiten überwunden, so findet man in diesem Quartett auch Alles, was die besten Stücke dieser Gattung bezeichnet. Mehr noch, als in seinen anderen Werken, hat Beethoven hier Reichthum der Modulation, die schönsten Formen der Begleitung, kurz alle Tiefen der Harmonie aufgeboten. Nichts ist alltäglich in diesem, an harmonischen Überraschungen so reichen Werke, wo

*) Auch die Partitur befindet sich jetzt bereits unter der Presse. *D. Red.*

der Componist in der Stimmenführung gleichsam neue Tonarten erfindet.

Die Liebhaber, welche dieses Quartett üben wollen, (und jeder, der auf musikalische Bildung Anspruch machen will, sollte es sich verschaffen) müssen wir daher ermahnen, sich durch die, anfangs befremdliche, in der That aber nur originelle Wirkung, nicht abschrecken zu lassen. Ein Werk wie dieses kann, von Spielern wie von Zuhörern, nur nach mehreren Wiederholungen erfasset werden. Ich kenne ein Stück von Feska, welches ich bereits mehrmal gehört und doch noch nicht ergründet habe, und doch bin ich beinah versichert, dass es gut ist.

In Wien sollen sehr geschickte Quartett-Spieler dieses Quartett als allzu schwer aufgegeben, nachher aber, als sie es wieder zur Hand genommen und studiert, es für das vollkommenste Werk dieses grossen Componisten erklärt haben. — Wahre Künstler erkennen eben so wenig unausführbare Stücke, als unsere Tapferen unersteigbare Wälle oder unbesiegbare Feinde kennen.

Vielleicht werde ich noch in einem eigenen Artikel auf Beethoven zurückkommen, um insbesondere die Eigenthümlichkeit dieses herrlichen Talents zu characterisiren, wozu mir seine doppelchörige *Missa solennis* als Text dienen soll.

Paris im Juni 1826.

J. Adrien-Lafasge.

Ueber Tonmalerey.

(*Cäcilia*, 10. Heft.)

Auszug aus einem Schreiben an Gfr. Weber von Dr. *C. Wöltje.* *)

Ich glaube, dass hier die beyden Noten pag. 126 und pag. 135, **) deren Inhalt ich als richtig erkenne, das Fundamental-Princip geben. Ihr Gleichniss scheint mir, so gut es klingt, doch nicht streng wahr. Nicht die Bildung, sondern die Verbildung des Geistes, hat die Malerey des Sinnes der Rede durch Gestus und Änderung der Stimme, eingeschränkt. Wenn ein gebildeter Hofmann zu dem morgenländischen Despoten nur mit gekreutzten Armen redet und unsere Hofleute aus gleichem Grunde, um Ehrerbietung zu bezeugen, die Gestikulation vermeiden, die Hofsitte aber, als etwas Vornehmes, sich immer weiter herab verbreitet hat; so möchten doch ein Cicero, ein Brutus und andere gebildete Männer vor der Herrschaft der Kaiser wohl schwerlich aus Bildung solche Gestikulation und Tonmalerey

---

*) Mit Vergnügen benutze ich die mir erbetene Erlaubnis, die geistreichen Einwendungen, welche dieses Schreiben gegen einen Theil meiner, am angef. O. aufgestellten Ansichten über Tonmalerei, enthält, dem Publikum mitzutheilen, und dabei dem Verfasser für diese sinnreiche Beleuchtung eben so sehr zu danken, als auch für mehre gegen einige §§ meiner Theorie der Tonsetzk. mir gütigst eröffnete Einwendungen, welche bei einer etwaigen dritten Auflage nicht unerwähnt bleiben, und zum Theil als wirkliche Verbesserungen benutzt werden sollen. *Gfr. Weber.*

**) Letztere ist, wie dort erwähnt, ganz nach St. Schütze geschrieben. *GW.*

vermieden haben. Und umgekehrt betet der Bauer bewegungslos und mit gefalteten Händen, während der Hofmann vielleicht zu dem Gotte (wenn er überhaupt Notiz von demselben nimmt) hinauf gestikulirt. (Der Bauer benimmt sich freyer gegen seinen König, als gegen seinen Gott, weil er in ersterem den Menschen sieht; der Hofmann aber traktirt *Serenissimum* als einen Gott, und den Gott mehr als seines gleichen.)

So glaube ich auch nicht, dass, wenn einmal sogenannte Tonmalerey in der Musik geduldet werden soll, sie im edleren, höheren Style als durchaus Contrebande zu betrachten sey. *) Das kommt meines Ermessens auf die Stellung des Dichters und Componisten gegen die Aufgabe an.

---

*) Wie richtig dieses ist, habe ich selbst schon am angef. Orte, *Cäcilia* 3. Bd. (Heft 10,) anerkannt, indem ich zwar bei einem Redner das ganz und gar natürliche Vormachen des Gegenstandes von dem er spricht, als dem höheren Redestyl nicht zusagend betrachte, wohl aber leisere Andeutungen unter Umständen für sehr angemessen erkenne, (am angef. O. S. 129,) in der Tonsprache aber selbst noch mehr als in der Rede, (S. 138 bis 140) an welchem letzteren Orte ich namentlich ein grossartig erhebendes Tongemälde im Mozartschen Requiem anführe, nebst mehren ähnlichen, wenn auch minder erhabenen, aus Haydn's Schöpfung, und Jahrszeiten, (S. 140, 141.) Und insbesondere wiederhole ich auch hier, dass auch der höhere Styl sich vornehmlich da am naturgemässesten zum lebendigen Ausdrucke oder zur Tonmalerei hinneigt, wo der Redende in heftigeren Affect geräth, wodurch er sich dem Naturzustande, dem kunstloseren, minder conventionellen natürlicheren Seelenzustande, und mit diesem auch dem Natur-Ausdrucke, wieder mehr nähert (S. 129, 139,) so wie auch vornehmlich da, wo der durch Musik wiederzugebende Text selbst seinem Inhalte nach beschreibend und malend ist. (S. 143.) *GW.*

Wenn Leporello im *Don Juan* (2. Akt, Nr. 28, *Allegro molto*) mit dem *Ta, Ta,* oder *Tap, Tap,* den Tritt des steinernen Gastes nachbildet und Mozart wiederum den gleichmässigen Klang des Wortes im Tone, so ist dieses Tonmalerey und Malerey in der Dichtung. Der Dichter lässt den Leporello in seiner Angst den grausigen Klang, welcher ihm noch vor der Seele steht, nachäffen, weil Leporello denselben mit blossen Worten nicht so lebendig darstellen kann als er doch will. Dass hier Leporello als Taugenichts und Haasenfuss eine komische Figur bildet, ist nur zufällig. Wie aber, wenn etwa das Sujet vom Macbeth als Oper behandelt wäre; wenn Macbeths Frau im Anfange des Wahnsinnes ihre Gewissensangst ausspräche; wenn sie glaubte, der ermordete König verfolge sie als Gespenst, und nun etwa sagte, — sie höre *Tapp* und *Tapp* des Königs Tritt: — da wäre doch Tonmalerey auch im Tragischen, so gut*) als beym Leporello, anzubringen, weil da der Dichter oder Componist nicht unmittelbar selbst malte, sondern eine redende Figur malen liesse, um ihren inneren Zustand desto greller darzustellen.

Manches, was Sie unter Tonmalerey begreifen, scheint mir noch unter derselben zu stehen, (z. B. Haydn's Hahnengeschrey), Manches darüber,

*) Wenn auch nicht grade ganz so gut, doch immer noch gut und sachgemäss genug, aus den beiden letzteren in der vorigen Anmerkung angedeuteten Gründen. *GW.*

(z. B. sein aufgehender Mond), und ich glaube, dass man in Poesie und Musik alle einzelnen Abstufungen aufstellen und dann eine Parallele ziehen müsse. Daraus würden sich bestimmtere Resultate ergeben.

Gegen die Stelle, welche Sie aus Voglers Pastoral-Messe ausgehoben, *) würde ich schon die allgemeine Regel aufstellen, — dass, weil der religiöse Sinn nur durch den Gedanken an etwas Metaphysisches erregt werden kann, der Tonsetzer Alles zu vermeiden habe, was an physische Dinge erinnert, also auch Alles, was man unter sogenannter Tonmalerey zu begreifen pflegt. — Vogler hat aber an den Kuhreigen und das Echo erinnert, also an physische Dinge, welche ohnehin nicht einmal im Texte angedeutet waren.

C. Wöltje.

---

*) Nicht als Tonmalerei, sondern in einer anderen Abhandlung über das Wesen des Kirchenstyls, *Cäcil.* 4. Bd. (Heft 10,) S. 195 u. s. f. *GW.*

De la fixité et de l'invariabilité des sons musicaux, et de quelques recherches à faire à (sur) ce sujet dans les écrivains orientaux; Par M. de la Salette etc. Paris, chez Dondey-Dupré. 16 *Seiten* 8.

Indem Ref. diesen Titel niederschreibt, fühlt er wohl, dass es vielleicht ungeeignet gefunden werden dürfte, eine blosse literarische Ankündigung anzuzeigen; da indessen in neuerer Zeit musikalisch-theoretische Werke aus Frankreich nur selten uns zukommen, und das Vorliegende solchen Inhalts ist, dass es Aufmerksamkeit erregen muss, so glaubt er doch, vielleicht Manchem einen kleinen Dienst zu erweisen, indem er auf eine, wenigstens nach der Ankündigung, höchst interessante Entdeckung aufmerksam macht.

Der Verf. ist Mitglied der asiatischen Gesellschaft, und wendet sich an diese, um sie zu Forschungen nach orientalischer, besonders chinesischer Musikliteratur aufzufordern, woraus er für die scientifische Geschichte der Musik bedeutende Resultate hofft; im Grunde ist ihm dies aber nur ein Vehikel, um die musikalische Welt auf seine (demnächst zu publicirende) Entdeckung vorzubereiten. Er verwirft nämlich die Idee der Wandelbarkeit der Intervalle der Octave, schiebt diese nur auf die Fehler der Berechnung nach dem Monochord, indem dies Instrument deshalb nichts tauge, weil die Saite durch den untergeschobenen Steg doch immer gespannt, also verlängert werde, folglich nicht mehr die Länge habe, die man bei ihr annehme, und jede Berechnung also trügen müsse. Eben so verwirft er die bisher angenommene Berechnung der Intervalle nach der Quintenfolge, indem hier am Ende das Facit einen Fehler von beinahe einem halben Ton enthalte, glaubt aber dagegen, in der Berechnung des Quartensystems die mathematische allein richtige Intervallenfolge gefunden zu haben, wo jedesmal der erste Ton mit dem zwölften durchaus genau zusammenfalle. Diese seine Entdeckung, welche sich natürlich auf ganz andere Proportionen, als die bisher gebrauchten, gründen muss, verspricht er nun weiter aus-

zuführen *); und bei der Wichtigkeit derselben und, falls sie nicht eine Chimäre ist, ihrem nothwendigen Einflusse auf die ganze Akustik, glaubt Ref. diese Anzeige nicht vorenthalten zu dürfen.

Heidelberg. *Dr. Güyet.*

---

*) Auf S. 8 des Schriftchens heisst es: „*après avoir rétabli l'intervalle de quarte dans tous ses droits de parfaite consonnance, je soumis à l'expérience la série de ses douze termes, dont le dernier donna précisément l'octave du premier. Ce prodigieux phénomène, que j'avais soupçonné, mais que je ne croyais pas devoir être si rigoureusement exact, me causa autant d'admiration que de surprise. Il m'apprit que c'était la quinte consonnante qui excédait l'octave, en me montrant la manière dont il fallait la mitiger, pour la faire entrer dans notre système de musique.*" — und in einem kleinen Anhange zu dem Schriftchen, S. 15 u. 16, wird hinzugesetzt: „*ayant aperçu que l'intervalle consonnant de la quinte sortait effectivement de l'octave, je proposai, il y a près d'un demi-siècle, de lui substituer, dans l'accord des sons, la quarte qui est le compas de l'oreille, le pur générateur de tous les intervalles consonnans et dissonnans, et même le seul et vrai réducteur, de la quinte octavienne. Comment se fait-il donc qu'on ait dédaigné ma proposition au point de s'interdire toute objection.*" Das Schriftchen ist wie man aus diesen letzteren Worten sieht — weniger eine Ankündigung einer erst künftig bekannt zu machenden Entdeckung, als vielmehr eine Erinnerung an die schon vor nächst einem Vierteljahrhundert (in des Verfassers *Considérations sur les divers systèmes de la musique, Paris chez Goujon*) geschehene Bekanntmachung derselben, und eine Klage darüber, dass man sie nie einer Beachtung gewürdigt.

Die Ursache dieser Nichtbeachtung zu untersuchen kann hier unser Zweck nicht sein; aber gestehen müssen wir, dass auch uns die Behauptung etwas befremdlich vorkommt, der Quartenkreis führe richtiger zur genauen Octave zurück als der Quintenkreis. Wenn es wahr ist, dass man, eine Kreislinie von einem gegebenen Punkte in einer gegebenen Richtung durchlaufend, genau wieder zum Ausgangpuncte zurückkommt, so sollte man wohl denken, dasselbe müsse auch in der entgegengesetzten Richtung auf gleiche Weise Statt finden. — Ohne jedoch vorgreifen zu wollen, wünschen wir, dass die Demonstration des Herrn *La-Salette* selbst, durch eine der Sache gewachsene Feder unsern Lesern mitgetheilt und ihr Grund oder Ungrund ins Klare gebracht werden möge. *D. Red.*

Ueber Märsche.

Für
Gfr. Webers musikal. Lexikon,
geschrieben von
Dr. G. Grosheim.

Marsch, (ital. *marcia*, fr. *marche*) heisst ein Tonstück, das meistentheils nur von Blaseinstrumenten, und zwar während eines Aufzuges, der in gemessenen Schritten geht, vorgetragen wird.

Mannigfach, wie diese Aufzüge, sind auch die Märsche. Als:

I. Der Kriegsmarsch. Dieser soll nicht aus einem verwirrten Getön bestehen, in welchem die sogenannte türkische Musik, und selbst noch die Tambouren des Regimentes, die Hauptrolle spielen, sondern er soll rein energisch seyn, und sich zwischendurch in sanftere Töne auflösen. Im Kriege tapfer, im Siege menschlich zu seyn, das ist des Kämpfenden erste Pflicht. Jenes tumultarische Getön aber lässt die Tapferkeit oft in Wuth ausarten, und versetzt den Besiegten nur in Angst und Schrecken. „Unmensch!" ruft Klopstock dem Verfasser der Marseiller Hymne (*Rouget de Lille*) zu, „Barbar! wie viel Tau-„sende meiner Brüder hast du erschlagen!" — Poesie und Musik dieser Hymne, und ihre Würkung sind nur zu bekannt, und David (Geschichte der Operationen der Nord-, Sambre- und Maasarmee im Jahre 1794) sagt gar Nichts, wenn er dem widerspricht, dass die Republikaner bey ihren Angriffen jene Hymne gebraucht hätten.

Wir wollen gern zugeben, dass der Krieger in der Schlacht selbst eben nicht Lust, weniger noch Zeit hat zum Singen. Die Begeisterung aber geht der That voran; und wo wäre wohl der exzentrische Kopf, auf welchen das: „*Allons enfans de la patrie*“ damals nicht gewürkt hätte!

Nehmen wir das bessere Vorbild eines Kriegsmarsches mit Gesang von unseren Vorfahren, den alten Deutschen. Nur Muth bewürkten die Lieder der Barden, indem sie an die Heldenthaten der, für das Vaterland Gefallenen erinnerten, und ihre Glückseligkeit in Walhalla priesen.

Die Riesenschritte welche in dem letzt verflossenen Jahrhundert die Instrumentalmusik gemacht hat, indem sie ihre individuelle Macht ergründet, und bestätigt hat, dass der in ihr liegenden Poesie der Rang gebühre, vor jener der sie sich einst angeschmiegt, haben uns des Gedichtes zu einem Kriegsmarsche überhoben. — Da wir indessen gestehen müssen, dass das Erkennen des Poetischen im unartikulirten Tone nicht Sache des Layen ist, so bleibt die Trennung des Gesanges von unsern Kriegsmärschen immer ein grosser Verlust. Als, in der Schlacht bei Quebec, (1759) die, sonst so tapfern Schotten, zu weichen begannen, und Wolf ihrem Obristen desshalb Vorwürfe machte, entgegnete ihm dieser: „Warum hast du ihnen die Instrumente genommen, zu „denen sie gewohnt sind ihre Kriegslieder anzu„stimmen?“ — Und kaum ertönten die Bagpipes wieder, als die Schotten ihre Gesänge ertönen liessen, sich wandten, und schlugen. — Es hat

aber die Trennung der Poesie von unsern Kriegsmärschen auch noch den Nachtheil, dass der Soldat, der eben so gern singt als jeder Andere, in der Auswahl seiner Gesänge nicht immer glücklich ist, und auf Wachen etc. dem Vorübergehenden eine Mittheilung gewährt, deren er sich gern überhoben gesehen. Man giebt sich freilich, in neueren Zeiten, hin und wieder Mühe dem Übel abzuhelfen; Zerstören aber ist leichter denn Aufbauen.

Es giebt auch Märsche im Geschwindschritt, die oft im Trippeltact geschrieben sind.

Übrigens ist die, durch die Franzosen neuerdings eingeführte Sitte lobenswerth, die Musikchöre, während einer Parade, bald zur Seite des Zuges zu stellen, und diesen vorbey defiliren zu lassen, wodurch das Ganze richtiger im Tact erhalten wird.

II. Der Trauermarsch. Es ist wohl nichts ergreifender, als Menschen, die stets bereit sind den Tod dahin zu schleudern, von wannen er ihnen selbst droht, jetzt feyerlich langsam, mit umgestürzter Waffe und Fahne, dahin sich bewegen sehen, wo das offene Grab des Bruders harrt, den sie zur Erde bestatten. Den Sarg des Todten zieren Degen und Gehänge und seine errungene Ehrenzeichen; die nächsten Freunde wollen unmittelbar folgen, und ihnen nach zieht die Menge der Waffenbrüder. Der Trauermarsch tönt vor ihnen her, und ohne Ende, denn seine Pausen füllen matte Schläge der gedämpften Trommel aus, die das Schauerliche noch erheben, und nur dann verhallen die Klänge, wenn der Grabhügel aufgeworfen ist. —

Wie ganz zum Zwecke auch ein Trauermarsch gesetzt sein mag, mir dünkt ein Choral wäre hier das Analogste. Aber er muss nach alter Sitte vorgetragen werden, und durchgehende Noten, wie Verzierungen, müssen aus jeder Stimme verbannt seyn. Ganz vorzüglich zu diesem Zwecke brauchbar, dünkt mir die Melodie des 38. Psalms.

III. Der religiöse Marsch. Dieser lebt nur noch durch die Vorzeit, wiewohl ein Zug zum Tempel, wie wir ihn in Glucks Alceste, oder in Mozarts Zauberflöte bey den Priestern des Osiris, sehen, oder auch eine geistliche Procession unserer Zeiten nicht Marsch genannt werden sollte, und zwar hauptsächlich darum, weil hier vom Gehen in abgemessenen Schritten wohl nicht die Rede seyn kann.

IV. Der Bürger nimmt zu seinen Aufzügen gewöhnlich einen der beliebtesten Regimentsmärsche. Bey dem Landmanne hingegen ist das ganz anders, und welcher Tonsetzer dies Gebiet betreten will, der halte die Sache nicht für gar zu leicht. Wie mit der Tanzmusik des Bauern, ist es auch mit seinen Märchen; es ist beydes eine vollkommene Unvollkommenheit. Monsigny im Déserteur und C. M. v. Weber im Freyschütz, mögten hier als Vorbilder aufzustellen seyn. Wie denn Mozarts Marsch im Titus, als Kriegsmarsch, und Beethovens *Marcia sulla morte d'un Eroe* als Trauermarsch, den ersten Rang verdienen, insofern letzterer nicht durch einen Choral vertreten wird.

Dr. Grosheim.

Das Hierochord.

Erfindung des Herrn

Dr. Schmidt

in Greifswalde.

Mitgetheilt von Gfr. Weber.

Es ist eine schön auszeichnende Eigenthümlichkeit der Königl. Preussischen Staatsregierung, dass dort nicht nur ausgezeichnet Viel für öffentliche Schul- und Bildungsanstalten überhaupt, gethan und geleistet, sondern insbesondere die Verbreitung musikalischer Kultur in Schulen und Kirchen von Seiten der höchsten Staatsbehörden mit einer ganz eigenen Liebe gepflegt wird, welche beweiset, wie lebhaft und ernstlich jene hohen Behörden von der Erkenntniss der Wichtigkeit dieses Culturzweiges, und von seinem tief ins bürgerliche Leben und in den Volkscharakter praktisch eingreifenden Einflusse durchdrungen sind:

„*nec sinit esse feros.*"

Man erinnere sich, als frühere Beispiele dieses rühmenswerthen Strebens, unter Anderem nur der vom Königl. Ministerium des Cultus unmittelbar getroffenen Einleitungen, um in London selbst über die practische Musiklehrmethode Logiers Nachricht einziehen zu lassen, — der von eben diesem Ministerium ausgegangenen, an die Königlichen Gymnasien und sonstigen Lehranstalten erlassenen Empfehlung der, von der Trautweinschen Buch- und Musikhandlung veranstalteten Ausgabe aus-

gezeichnetster klassischer Werke älterer und neuerer Kirchenmusik (von Händel, Mozart, Bach u. a.) *) — Auch ist neuerlich ausdrücklich verfügt worden, dass in den öffentlichen Schulen künftig alle Schüler, sofern nur ihre Gesundheit es nicht verbietet, an dem Musik- und insbesondere am Gesangunterrichte Antheil nehmen müssen. Früher war es, besonders in den oberen Classen, mehr dem freien Willen anheimgestellt, die jetzige Verordnung aber geht von dem Gesichtspunkte aus, dass der Musikunterricht nicht allein als ein vorzügliches Bildungsmittel für Geist, Sitten und Charakter überhaupt zu betrachten, sondern dass gründlicher Musikunterricht allen künftigen Geistlichen und Lehrern, also der grossen Mehrzahl aller Studierenden, zu ihrem Berufe unentbehrlich sei. **)

Wieder einen neuen Beweis der Aufmerksamkeit der Staatsregierung auf diese Classe von Gegenständen enthält das Amtsblatt der Königl. Regierung in Coblenz, in nachstehender, unter der Überschrift: „*Verordnungen und Bekanntmachungen der Regierung*“ verfügten

„Empfehlung des von Dr. Schmidt zu Greifs-
„wald erfundenen Hierochords.“

„Der Gesanglehrer bei der Universität und ordentli-
„che Lehrer bei dem Gymnasium zu Greifswald Dr.

---

*) *Cäcilia* 1. Bd. (Heft 4.) S. 363. f.

**) Dieses aus der Mittheilung eines Kön. Preussischen Staatsbeamten. *d. Vf.*

„Schmidt hat ein Instrument erfunden, das von ihm Hie-
„rochord genannt wird, und welches nach dem Zeug-
„nisse des Professor Zelter und des Musik-Directors
„Schneider in Berlin sich durch vorzügliche Brauchbar-
„keit zur Leitung des Gesanges in Schulen und kleinen
„Kirchen, so wie zur Stimmung der Orgelwerke empfiehlt.
„Der Erfinder hat sich erboten, wenn zusammen Ein Tau-
„send Exemplare bestellt worden sind, das einzelne Exem-
„plar für achtzehn Thaler zu verkaufen, und dem Sammler
„von Subscribenten auf fünfzehn Exemplare das sechzehnte
„als Frei-Exemplar zu überlassen."

„Indem wir diese schätzenswerthe Erfindung, im Auf-
„trage des Königl. Ministerii der geistlichen u. s. w. An-
„gelegenheiten, hierdurch zur öffentlichen Kenntniss brin-
„gen, autorisiren wir zugleich die Administratoren der
„Kirchen-Aerarien und der zu Elementarschulen bestimm-
„ten Fonds zu Anschaffung desselben, unter der Bedin-
„gung, dass es von dem Erfinder selbst geliefert werde."

„Die Beschreibung des Hierochords und die Zeugnisse
„des Professor Zelter und Musikdirectors Schneider sind
„hierunter abgedruckt."

„Das Hierochord ist ein Monochord mit Tasten, des-
„sen Saite durch Umdrehung einer Kurbel in Schwin-
„gung gesetzt wird. Durch diese Einrichtung wird
„die vollkommene Reinheit und Unverstimmbarkeit der
„Intervalle erlangt. Der Ton ist stark und durchdrin-
„gend, wie es die Leitung des Choralgesanges in
„Schulen und Landkirchen erfordert. Über den Tasten
„sind Buchstaben angebracht, nach welchen ein Jeder
„die Töne leicht angeben kann, auch wenn er mit den
„Notenzeichen nicht bekannt ist. Das Instrument ist 27
„Zoll lang, 8 1/2 Zoll breit, und 8 Zoll hoch."

„Zeugniss des Professors Zelter."

„Der Ton des Hierochords ist gleich dem Tone einer
„Rohrpfeife in einer Orgel, metallartig, rein, schön und

„durchdringend. Wegen seiner Unverstimmbarkeit, leich„ter Ansprache und Compendiosität der Form wird es, „mit Behutsamkeit angewendet, beim Gesange in Schu„len und Kirchen, bei dem Unterrichte in der Interval„len-Lehre, auch wohl bei Einstimmung eines Orgel„werks zu gebrauchen sein.“

„Zeugniss des Musikdirectors Schneider.“

„Das Hierochord kann sehr zweckmässig in Kirchen, „wo keine Orgel, und in Schulen, wo kein Positiv vor„handen ist, gebraucht werden. Der Ton ist kräftig und „durchdringend.“

Nach so gewichtigen Empfehlungen, erscheint die Sache interessant genug, um die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde zu erregen, welchen, dem Wunsche des Herrn Erfinders gemäss, nachstehende nähere Mittheilung über die Beschaffenheit des Instrumentes, gewidmet sein möge.

Es wird vor Allem nicht überflüssig sein, um einem sonst leicht möglichen Missverständnisse zuvor zu kommen, gleich zuvörderst zu erwähnen, dass das als vorzüglich brauchbar und zweckmässig zur Leitung des Gesanges in Schulen und kleinen Kirchen wo keine Orgel etc. vorhanden ist, empfohlene Tasten-Instrument ein blos Einstimmiges Instrument ist. Es ist keineswegs, wie Mancher vielleicht aus der erwähnten Empfehlung schliessen mögte, ein Instrument auf welchem man, wie sonst auf Tasteninstrumenten, mehre Töne zugleich greifen und so den Kirchengesang harmonisch leiten

könnte*), was man sonst doch wohl unter einer vorzüglich zweckmässigen Leitung des Kirchengesanges zu verstehen pflegt; sondern es ist blos dazu gemacht, der Gemeine oder Schuljugend die Choralmelodie einstimmig vor-, und resp. mitzuspielen.

---

*) Nur die in der officiellen Beschreibung enthaltenen Worte: „Monochord, dessen Saite ... in Schwingung gesetzt wird," deuten auf die oben erwähnte eigentliche, wahre Beschaffenheit des Instrumentes hin, und wer's versteht, und sich scharf und streng an die erwähnten Worte hält, der wird dadurch freilich auf die rechte Spur geleitet: allein selbst dieser kann durch die mehrerwähnte übrige Art und Weise der Empfehlung, zumal bei einer neuen Erfindung, deren innere Einrichtung nicht bekannt gemacht wird, leicht doch wieder zweifelhaft gemacht werden; — und um wie viel mehr mögte vollends ein nicht kunstverständiger Kirchen- oder Schulvorstand sich durch den übrigen Inhalt der Bekanntmachung bestimmen lassen, das als vorzüglich brauchbares Surrogat einer Orgel empfohlene Instrument in der Erwartung zu bestellen, dass er damit eine Orgel *in nuce* erhalten werde, in welcher Erwartung er sich dann, ganz der Absicht sowohl der Empfehlung als des Empfohlenen zuwider, sehr unangenehm getäuscht sehen würde, wenn er hernach keineswegs dasjenige erhielte, was er von einem Tasteninstrumente, zumal von einem, als Surrogat einer Orgel, als zur Begleitung des Gesanges vorzüglich zweckmässig, empfohlenen, als sich von selbst verstehend erwartete, — kein polyphonisches oder vielstimmiges, sondern ein nur Einstimmiges Instrument, welches der Orgel nur in so weit ähnlich ist, als es ungefähr eben das leistet wie wenn ein Organist eine Melodie blos mit Einem Orgelregister und blos mit einer Hand einstimmig ohne Begleitung vor- oder mitspielt, — oder wie wenn der Cantor, statt den Kirchengesang durch Orgelspiel zu leiten, die Choralmelodie auf einem Clarinett — auf einer Geige etc. im Einklang mit der Gemeinde, mitspielt.

d. Vf.

Was die Art der Tonerzeugung, die akustische Beschaffenheit oder den Bau des Instrumentes anbelangt, so ist derselbe in der Grundidee und im Wesentlichen, dem der gewöhnlichen Leier (wie wir sie, nach niedrigem Masstabe, in den Händen der Marmottenknaben sehen) ganz gleich. Es besteht nämlich aus einer gespannten Saite, welche von der Peripherie eines sich drehenden Rades (wie von einem Violinbogen) gerieben und zum Tönen angeregt wird, und auf welche sich, mittels des Druckes der entsprechenden Tasten, Tangenten niederdrücken, welche die klingende Saite (ungefähr eben so wie die Finger des Violinisten,) bald mehr bald weniger verkürzen, und sie also bald höher bald tiefer klingen machen. Das Ganze umfängt ein hölzernes Kästchen von ungefähr dritthalb Fuss Breite, 8 Zoll Tiefe und fast gleicher Höhe, auf dessen Decke die kleine Claviatur, zwei Octaven umfassend, angebracht ist, auf welcher man mit der linken Hand die Melodie spielt, indess das Umdrehen des Rades, mittels einer Kurbel, von der Rechten bewirkt wird.

Wenn ich das Instrument seiner Grundbeschaffenheit nach der gemeinen Leier ganz gleich nenne, so gilt dieses doch keineswegs auch von der Tonqualität. Der Ton ist nicht nur kräftig und voll, wie man es von einem in so kleinen Raum eingeschlossenen Instrumente kaum erwarten sollte, sondern auch ziemlich angenehm, zumal aus einiger Entfernung gehört, und die Klangfarbe,

wenigstens auf dem Exemplare, welches Herr Dr. Schmitt mich hören liess, offenbar zunächst dem englischen Horne ähnlich, welchem das Instrument auch in Ansehung der Klangstärke ungefähr gleich ist.

Die Art und Weise, wie Hr. Schmitt solche Fülle und Stärke des Klanges zu erzielen vermogt, (durch eigenen Bau mehrer Resonanzböden, deren Beschaffenheit und Verbindung dem Publikum bis jetzt noch nicht bekannt werden soll) verdient in akustischer Hinsicht vorzügliche Aufmerksamkeit und wird seinerzeit als ein nicht geringes Verdienst des Erfinders anerkannt werden.

Übrigens ist das Instrument, wie sich schon aus der obigen Beschreibung seines Baues abnehmen lässt, allerdings relativ unverstimmbar, nämlich in dem Sinne, dass die Töne desselben jederzeit im Verhältnis gegeneinander dieselbe Stimmung behalten, welche ihnen, vermöge der ein für allemal bestimmten Lage der sich auf die Saite niederdrückenden Tangenten, ursprünglich gegeben wird, — nur vorausgesetzt, dass nicht durch Eintrocknen, Schwinden und Verwerfen des Holzes, die Tangenten ihre Lage gegeneinander ändern, und dass das Instrument jederzeit mit einer in sich selbst völlig reinen Saite bezogen erhalten wird. — Dass aber die Stimmung im Ganzen nie in Gefolge thermometrischer und hygrometrischer Veränderungen steigen und fal-

len sollte, ist rein unmöglich. Hr. Schmitt behauptet, diese Alterationen seien wenigstens beinah ganz unmerklich. Ich vermag nicht das Gegentheil zu behaupten, worüber nur die Erfahrung entscheiden kann; so viel ist aber in der That wahrscheinlich, dass das Steigen und Sinken der Stimmung nicht leicht so merklich werden wird, dass sie beim Kirchengesange in Anschlag zu kommen brauchte, und im äussersten Falle wäre dann durch eine leichte, geringe Umdrehung des einzigen Stimmwirbels, ja augenblicklich nachzuhelfen.

Was nun die practische Brauchbarkeit des Instrumentes für Kirche und Schule angeht, so ergiebt sich das Mas derselben aus dem Vorstehenden von selbst.

Es kann und soll nicht die Dienste einer Orgel vertreten, sondern der Erfinder macht nur auf das Verdienst Anspruch, Dorfschulmeistern und Dorfcantoren ein Tonwerkzeug in die Hand zu geben, auf welchem sich, auch bei nur sehr geringer Kunstfertigkeit, eine Choralmelodie ungefähr auf ähnliche Weise vor- und mitspielen lässt, wie man sie sonst wohl, in Ermangelung eines Besseren, zuweilen etwa auf einer Geige oder Clarinette etc. vor- oder mitspielen hört. Dass aber, zumal in der Hand eines Dorfsangmeisters, vor jedem solchen Instrumente das Hierochord sehr entschiedenen Vorzug verdient, leidet gewiss nicht den geringsten Anstand,

wenn man nur irgend bedenkt, wie jene Instrumente in solchen Händen sowohl überhaupt abscheulich zu klingen, sondern insbesondere falsch zu tönen pflegen, indess das Hierochord jederzeit anständig klingen, und jederzeit rein tönen wird, — nur überall vorausgesetzt, dass Hr. Schmitt jedes seiner tausend und mehr Instrumente die er an Kirchen und Schulen zu liefern gedenkt, völlig rein abstimmen und sie überhaupt sämmtlich so sorgfältig arbeiten lässt, dass dabei alle oben erwähnte Bedingungen sowohl relativer als auch möglichst absoluter Unverstimmbarkeit statt finden, worüber wir gern auf seine Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit vertrauen wollen.

Freilich ist das Hierochord, so wie überhaupt jedes Vor- oder Mitspielen auf irgend einem Instrumente, da völlig überflüssig, wo ein tüchtiger Vorsänger, es sei nun der Cantor selbst oder sonst wer, vorhanden ist, indem ein solcher allemal weit Mehr leistet, als jedes einstimmige Instrument zu leisten vermag, welches letztere überall nur die Weise des Liedes vor- und mitsingen kann, nicht aber auch die Texteswörte, wie es doch der Vorsänger thut. Wo aber ein solcher fehlt — oder etwa schwindsüchtig ist u. dgl., da ist es, in Ermangelung einer Orgel, freilich unvergleichlich besser, die Melodie wird auf dem Hierochord vor- und mitgespielt, als etwa auf einer Dorfgeige abscheulich geschabt, oder auf einem Clarinett oder sonst geblasen etc.; sowohl in der Schule, als gar etwa auch in der Kirche. — Ins-

besondere in der Schule, wo sonst wohl ein leidlich rein gestimmtes und sonst irgend erträgliches Clavierchen an sich wohl den Vorzug vor dem besten Hierochorde verdienen könnte, wird das Hierochord doch wieder den Vortheil haben, dass es wenigstens relativ unverstimmbar ist, indess Dorfschulmeistersclaviere nicht selten absolut unstimmbar und jedenfalls gewöhnlich ungestimmt sind.

Was übrigens die Bestimmung des Instrumentes zum Gebrauche beim Orgel- oder Clavierstimmen angeht, so mag es zu diesem Zwekke allerdings diensam sein, namentlich für Stimmer, welche kein reines und zum Stimmen eigens geübtes Gehör besitzen. Allein in dieser Hinsicht wäre es denn doch mehr die Sache eines solchen Stimmers, sich das Instrument anzuschaffen, als Sache der Besitzer zu stimmender Instrumente, — die Anschaffung also eigentlich doch mehr jenen als diesen empfehlenswerth.

Neben der bisher erwähnten Bestimmung des Hierochordes, beabsichtet Hr. Dr. Schmitt mit der Einführung des Instrumentes auch noch die Einführung einer neuen, seiner Überzeugung nach allereinfachsten, ganz maschinenmässigen Methode, eine Dorfgemeine in den Rudimenten des Choralgesanges abzurichten, indem er seine Claviatur, ohne Unterschied der natürlichen und der Semitöne, aus lauter einander ganz gleichen, in Einer Ebene liegenden Tasten bildet, welchen er, statt der üb-

lichen Notennamen C, Cis, D u. s. w., die Namen der 25 Buchstaben des gewöhnlichen Alphabetes beilegt, dem Spieler nun, statt gewöhnlicher Noten, den Buchstabennamen der Taste hinschreibt, welche er niederdrücken soll, und dabei ihm, statt Bezeichnung des Zeitmases, durch Ziffern andeutet, während wie vieler Umdrehungen der Kurbel er die Taste niedergedrückt erhalten soll, eh er eine andere niederdrückt, so dass jeder auch ganz Unmusikalische im Stande sei, nach solcher Vorschrift einen Choral vorzuspielen.

Ich mache es mir hier nicht zur Aufgabe, über diese Methode ein Urtheil zu fällen *); und beschränke mich auf die Erwähnung, dass, wenn die besagte vom Gewohnten so verschiedene Einrichtung der Claviatur, Manchen, wie freilich allerdings zu erwarten steht, irre machen und abschrecken mögte, Hr. Schmitt ohne Zweifel geneigt sein wird, auf Erfodern, das Instrument auch mit einer Claviatur gewöhnlicher Einrichtung zu liefern: was an sich unmöglich Schwierigkeit haben kann.

Gfr. Weber.

---

*) Vielleicht wird in der Folge etwas Näheres auch hierüber in diesen Heften gesagt werden.

Dauer in Tönen.

An Aglaja.

Die Sonnen flieh'n, der Zeiten Strom versieget, —
Der Waller staunt; sein Busen wogt so bänglich,
Mit Finsterniss ringt Helle unzulänglich, —
Und rasch des kurzen Lebens Lust verflieget.

Was soll der hohe Geist, zum Stoff gefüget? —
Wie sich entzieh'n dem Wehe überschwänglich? —
Wo Dauer nirgend, Wechsel unvergänglich,
Wie soll er Festes finden, das nie trüget! —

Und siehe! wonnevoll in Morgenklarheit,
Naht ihm, ein Götterkind, die Kunst: „In Tönen
Ist Friede!" — Selig, wer sich ihr ergeben!

Aus schwerem Irrthum leitet sie zur Wahrheit,
Nur sie mag mit dem Wechsel Dich versöhnen, —
Unsterblich sie, — das Dauernde im Leben!

Artemidoros.

Nachtrag
über Spohrs Oratorium
Die letzten Dinge.

(S. vorstehend S. 71.)

Ex ungue leonem!

In einer alten Griechischen Anekdotenlese, die unter dem Namen des Hierokles bekannt ist, gibt es ein gar schnurriges Geschichtchen, von einem Menschen, der sein Haus verkaufen wollte. Er nahm einen Ziegel von demselben, setzte sich damit auf den Markt, und zeigte ihn dem kauflustigen Publikum zur Probe von dem Hause. Wer hätte die Schnurre nicht schon belacht! — Aber dass sie sich noch heutzutage wiederholt, ja oft wiederholt, das fällt wohl Niemand ein. Frage man sich doch selbst, was so manche hoch- und tiefgelehrte Recension, die nur Capitel und Überschriften, leere Rubriken des beurtheilten Buches, namhaft macht, in der That und Wahrheit vor jenem Ziegel voraus hat. — Vor allem aber scheint es uns eine rechte Sünde gegen den Geist, ein musikalisches Kunstwerk auf diese beliebte Art bruch- und stückweise dem Publikum vor's Auge zu stellen. Darum haben wir sie auch in der Anzeige des Spohr'schen Oratoriums gemieden, trotz der dringenden Versuchung, unsern Lesern von jenem Meisterwerk noch etwas mehr, als den Schatten des Schattens, nämlich Worte über seine Wirkung, darzubieten. Wir wollten an unserm kleinen Theile wenigstens frei seyn von der Schuld, unserm Zeitalter zu seiner Lieblingsneigung, Notizen und Curiosa ohne wahren Gehalt zu sammeln, hülfreiche Hand geleistet

zu haben, und waren so nach des Dichters Gebot recht eigentlich auf das Ganze bedacht. — *Sed abusus non tollit usum.* Und so sei es denn auch dem Ref. erlaubt, eine Probe des gepriesenen Werkes mitzutheilen. Nicht, als ob es darauf abgesehen wäre, den Hauptinhalt, gleichsam die Quintessenz Spohr'schen Geistes, in einer ganz kleinen Schüssel der Gaumenlust einer verwöhnten Menge aufzutragen; nie würden wir uns dies verzeihen; nein, es sei eben nur eine Klaue des mächtigen Löwen, nach dem Sprichwort, aus welcher der Kundige seiner Grösse inne werden mag. Nur in diesem Sinne dürfen wir uns auch die Nachsicht des Meisters versprechen, dass wir ein Stück seines Werkes bekannt machen, ehe es ihm selbst noch gefallen hat, mit dem Ganzen hervorzutreten.

Wohlan, so sei denn, auf dem beiliegenden Notenblatte, das herrliche Quartett nach dem Triumphchor, „Gefallen, gefallen ist Babylon" (S. Cäcilia, Heft 17, S. 69 f.) das *τηλαυγὲς πρόςωπον*, wie Pindar sagt, der strahlende Vorbote des Werkes selbst.

Nun noch zwei Worte über die äussere Stellung und Gesammt-Verbindung dieses Tonstükkes. Spohr hat in diesem Werke im Allgemeinen den Chören den Vorzug gegeben vor den Solo's und kleinern Ensemblestücken. Mag ihn dazu der Text veranlasst haben, der ihm keine Arie darbot, oder — was wir lieber annehmen — eine innere Überzeugung, dass eine echt kirchliche Wirkung zuletzt doch nur durch die Masse zu erreichen ist. Wir durchlaufen an der Hand dieses Gedankens noch einmal das ganze Werk, und entdecken überall Gediegenheit, Mass und Weisheit. Zu Solo's werden nur Recitative gemacht, die nun einmal der rothe Faden, die Begebenheit, sind, an welche die tiefern oder höheren Motive des Werkes angeknüpft werden. Wir finden nur Ein Duo, und dieses gerade an der rech-

ten Stelle. Nach dem Gewühl und der Trostlosigkeit des Zerstörung kündenden Bassrecitatives, zu Anfang des zweiten Theils, ergibt dieser Ausdruck des individuellsten Gefühles gegen den höchsten Richter und Vater sich am reinsten und natürlichsten. Der halbtheatralischen Formen, des Terzetts, Sextett's u. s. f. hat Spohr sich hier gänzlich enthalten. Nur das ernste, würdige Quartett schien ihm zum Erguss der höchsten Gefühle tauglich, und er hat es jedesmal dort angebracht, wo, nach einem gewaltigen epischen Moment, das Gemüth der Sammlung und Ruhe bedarf, wo das Getrennte sich wieder vereinigt, das Rauhe milde, das Feindliche versöhnt wird. Dieser Fall tritt in dem Oratorium zweimal ein, und ebensoviele Quartette finden sich auch darin. Erstlich zu Ende des ersten Theiles. Wir erblicken die unermessliche Anzahl der Gestorbenen aus allen Völkern, die den Thron des Richters umdrängen. Wie durch einen Zauberschlag liegt die Scene des letzten Gerichtes vor dem entsetzten Auge. Dies ist eine grosse That, die Alle dahinreisst. Da wendet sich das Gefühl an den Gnädigen und Gerechten; vier Stimmen preisen den Erbarmer, und das Loos der Lebenden und Todten, die nur in seiner Huld und Gnade Trost finden. Es ist eine Art von Reflexion des Allgemeinen in dem Besondern. — Ein ähnlicher Moment ist der dem zweiten Quartett zu Grunde liegende. Babel ist gefallen und wildes Entsetzen heult durch Höhen und Tiefen. Verloren ist, eine Beute des namenlosen Verderbens, wer ihr anhing. Grab und Tod fliehen die Schuldigen, die dem Gerichte zueilen. Da erhebt sich eine sanfte Stimme der Versöhnung: „Selig sind die Todten, die in dem Herrn starben!“ — „Ihre Werke folgen ihnen nach!“ — Vier Stimmen heben diesen Engelruf an, und leise, voll Demuth und Hoffnung, stimmt der Chor ein. Man nenne mir einen herrlicheren Moment in irgend einem Werke alter und neuer Zeit, als den hier von Spohr so reich und tief aufgefassten! —.
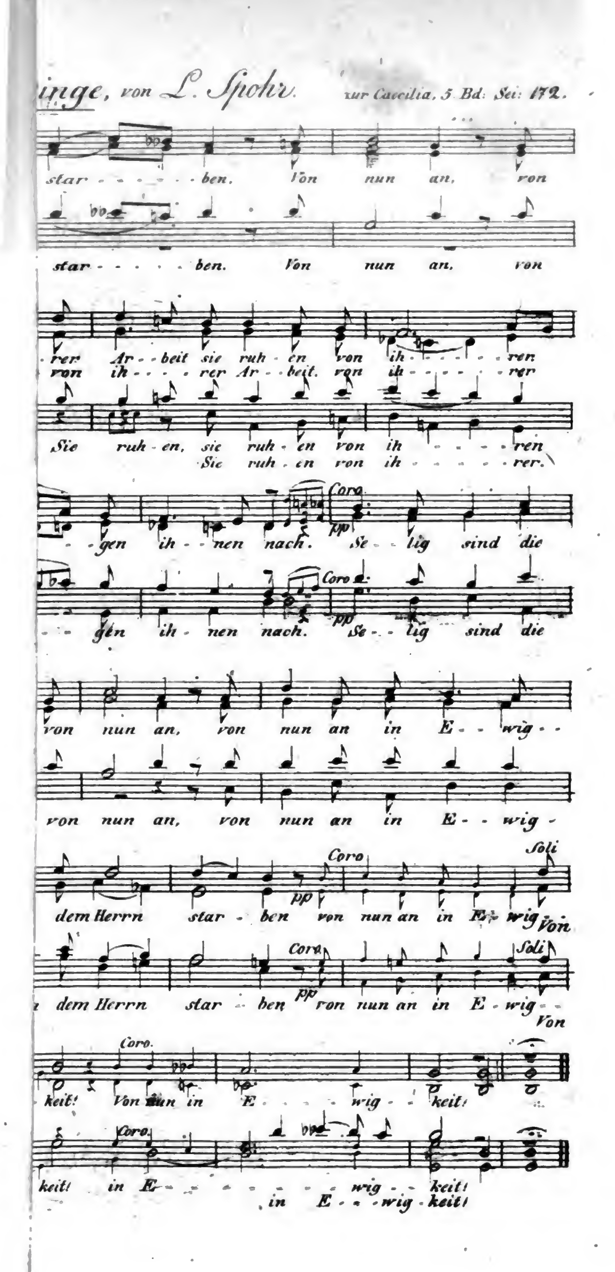
Fern sei es von uns, an die Schönheiten dieses Stückes eine zergliedernde Hand anzulegen. Nur im Augenblick, wo das Auge helle, die Seele leicht und frei ist, wird sie der höchsten Schönheit inne, und dies ist allemal eine Art von Anschauung, die sich durch Demonstration so wenig erzeugen als mittheilen lässt. Hier gilt es: „der mächtigste von allen Herrschern ist der Augenblick!" — Höchst bemerkenswerth ist übrigens, dass dieses Quartett eben so wie das frühere in der künstlichen Tonart *Ges*-dur gesetzt ist. Es war sicher nicht blos das Ungewöhnliche, was den Meister auf diese seltnere Tonart führte. Vielmehr glauben wir fest an einen bestimmten Charakter einer jeden Tonart *), den der wahre Meister wie durch Inspiration jedesmal trifft. Und, — hier ist das Rechte getroffen, — das ist keine Frage! —

Ds.

---

*) Vgl. Gfr. Weber's Theorie d. Tonsetzk. Bd. 2. S. 87 u. flgg. Möchte eine musikalisch-ästhetische Charakteristik der einzelnen Tonarten, historisch begründet und an den Werken aller grossen Meister erwiesen, nicht länger mehr zu den frommen Wünschen gehören! Was W. Heinse in der Hildegard, oder Schubart u. A. über den Gegenstand sagen, ist theils einseitig, theils excentrisch und rein individuell. Die Aufgabe ist höchst anziehend, aber sie nimmt nicht gewöhnliche Kraft und Erfahrung in Anspruch.

d. Vf.



inge, von L. Spohr.
zur Caecilia, 5 Bd: Sei: 172.
star - - - - - - ben. Von nun an, von
star - - - - - ben. Von nun an, von
rer Ar - beit sie ruh - en von ih - - - - - ren
von ih - - - rer Ar - beit, von ih - - - - - rer
Sie ruh - en, sie ruh - en von ih - - - - ren
Sie ruh - en von ih - - - - - rer.
- gen ih - nen nach. Se - lig sind die
Coro
pp
- - gen ih - nen nach. Se - - lig sind die
Coro
pp
von nun an, von nun an in E - - wig - -
von nun an, von nun an in E - - wig -
dem Herrn star - ben von nun an in E - wig - Von
Coro
Soli
pp
dem Herrn star - ben von nun an in E - wig - Von
Coro
Soli
pp
keit! Von nun in E - - - - wig - - keit!
Coro.
keit! in E - - - - - - - - wig - - keit!
in E - - wig - keit!
Coro.

Nachrichten

von verschiedenen musikalischen Spässen vornehmlich aus älteren Zeiten. *)

von Dr. * *r.*

Der Maler kann uns durch gewählte Zusammenstellung komischer Gegenstände in die heiterste Stimmung versezzen, zum Lachen bringen. Der Dichter, der Schauspieler kann es. Sollte es nicht auch der Tonkunst möglich sein? Sie hat sich wenigstens öfters darin versucht und nicht selten ihren Zweck in so hohem Grade erreicht, als es, bei den ihr zu Gebote stehenden Mitteln, geschehen konnte.

Das älteste Werk der Art rührt aus dem Anfange des siebzehnten Jahrhundertes her. Der bekannte Tonsetzer Merula, einer der grössten Contrapunktisten jener Zeit, wo die ganze Musik ein grosser Contrapunkt war, schrieb um das Jahr 1600 eine Fuge, in welcher Knaben gedacht werden mussten, welche ihrem Lehrer *Qui quae quod* deklinirten, ohne es genau zu können. Sie versprechen sich daher, sie stottern, sie stocken, — der Schulmeister schreit wüthend hinein, und so wird die ernsteste Musikform, die Fuge, bei Merula zum belustigendsten Gegenstande. Sänger und Zuhörer, sagt man, konnten vor Lachen nicht zu sich kommen, und die ersteren warfen gewöhnlich um. — Eine andere Fuge, auf *Hic haec hoc* gemacht, und auf gleiche Verhältnisse gegründet, war die Folge von der guten Aufnahme der ersten.

Der Pindar in der Musik, wie Marcellus zu seiner Zeit in Venedig, seines grossen prächtigen Kirchenstyles wegen, genannt wurde, machte einen, dem Meruläschen

*) Mitgetheilt, nicht als sublim, aber als characteristisch für das Musikwesen jener vielbesprochenen Zeiten. *d. Red.*

ähnlichen, musikalischen Scherz. Er setzte zwei Chöre, eines im Sopran und eines im Contralt; sie stellten zwei Viehheerden vor, die um die Wette einander durch ihr Bä! Bä! zu überschreien suchten. —!

In einem anderen Stücke machte sich Marcellus den Scherz, die Lieblingsgänge, Triller, Kadenzen, Blümchen und was sonst jedem Tonsetzer und Sänger seiner Zeit in Venedig eigen war, so treu nachzuahmen, dass alle Zuhörer im Augenblick jeden wiedererkannten.

Eine seiner bessten musikalischen — Bambocciaden ist indessen ein Capriccio, wie er es nannte, worin er sich über die Castraten lustig machte. Der Text, von ihm selbst entworfen, war folgender:

No, che lassù nei cori almi e beati
Non entrano castrati,
Perchè scritto è in quel loco: —
Dite, che è scritto mai? —
„*Arbor, che non fa frutto, arda nel fuoco.*" *)

Der durch die Anwendung auf die Sänger selbst komisch werdende Text wurde in der Musik dadurch äusserst belustigend, dass die Soprane in den höchsten, und die Bassstimmen in den allertiefsten Tönen herumjagten. Es schien, als ob die Katzen heulten und die Löwen brüllten. Ein *Ahi, ahi!* womit der Discant das: *arda nel fuoco* bekräftigte, machte die komisch erschütternde Würkung vollkommen.

Bekanntlich besteht der Gesang der Kapuziner in einem Summen, Brummen, Murmeln, Plärren, Schreien. Singen dürfen sie gar nicht. Jomelli nahm davon

*) Nein, in den Chor der Seligen dort oben
Geh'n nie Kastraten ein;
Denn dorten steht geschrieben: —
Nun sagt, was steht geschrieben? —
„Den untragbaren Baum verzehr das Feuer."

die Gelegenheit her, ein Kapuzinerchor zu schreiben, das in einem einzigen Tone gehalten war. Die meisterhafte Instrumentalbegleitung machte die Würkung dieser Einförmigkeit noch frappanter. — Wir haben ein ähnliches, aber im finstersten Charakter gehaltenes Chor der Teufel in der Alceste von Gluck: *E vuoi morire, o misera?* Alles in Einem Tone, aber die Instrumentirung modulirt dabei, dass die Schrecken der Hölle das Herz des Zuhörers ergreifen. — Dafür sind hier Teufel, Jomelli wollte mit Kapuzinergesang belustigen. — *)

In der Mitte des vorigen Jahrhunderts war in Wien das Haschen nach solchen musikalischen Spässen zur Leidenschaft geworden. Am Cäcilientage war fast in jedem Hause Musik, aber nicht sowohl, die Heilige zu ehren, als vielmehr um mit der von ihr geschützten Kunst Scherz zu treiben. Dadurch veranlasst schrieb der ernste Aumann, Albrechtsbergers Lehrer, seine Bauernmesse. Die Bauern buchstabiren aus ihren Stimmen die einzelnen Sylben heraus, stottern, versprechen sich, fangen von vorn wieder an, und es entsteht ein Wirwarr, dass Keiner weiss, ob er ein *Kyrie* oder *Agnus dei* hört. Das Ganze ist übrigens im strengesten Style geschrieben, was die komische Würkung unbeschreiblich erhöht.

Martini, der berühmte Geschichtschreiber der Tonkunst und so gründliche Compositeur, hat ebenfalls eine Menge komischer Canons geschrieben. Wir haben von ihm einen *delle campane*, *degli ubbriachi*, *delle vecchie monachelle* und viele andere dergleichen, wo schon der Name die beabsichtigte *vis comica* vermuthen lässt.

---

*) Als neuestes Produkt in der Art kann eine, von Coccia in die Dorfsängerinnen eingelegte Bassarie bemerkt werden, die, immerfort in a bleibend, einen ungemein komischen Effekt macht.
D. Vf.

Ungemein beliebt war zu ihrer Zeit die sogenannte Trillerfuge des Porpora. Karl VI. konnte die Musik des Meisters nicht lieb gewinnen. Sie ist voller Triller und Mordenten, sagte er oft. Hasse hatte ein Oratorium für den Kaiser geschrieben und erhielt den Auftrag, ein zweites zu fertigen. Porpora's Zurücksetzung that dem biedern Teutschen weh und er liess an den Kaiser den Wunsch gelangen, dass diesem seinem Freunde die Arbeit aufgetragen würde. Karl VI. erwiederte, dass ihm das Meckern des Porpora zwar höchst zuwider sei, allein die Gewissenhaftigkeit des Hasse freue ihn, und so möge Porpora nur wieder „trillern." Hasse machte den Freund gleich mit der Kaiserlichen Äusserung auf die schonendste Art bekannt, und dieser war klug genug, den Fehler zu vermeiden. Bei der Hauptprobe war der Kaiser zugegen. „Ei, sagte er bei jeder Nummer, das ist ja etwas ganz anderes. Nicht ein Triller, nicht ein Doppelschlag!" — Mit einemmale trat aber die Schlussfuge ein, und vier getrillerte Noten machten das Thema. Triller folgte nun auf Triller durch alle Stimmen, durch alle Windungen. Der Kaiser wollte vor Lachen umkommen und Porpora kam durch den lustigen Einfall wieder zu höchsten Gnaden.

Auch in neueren Zeiten ist man in diesem Gebiete der Tonkunst nicht zurückgeblieben. Der vielen musikalischen Quodlibets nicht zu gedenken, welche besonders in Österreich zuerst aufkamen, gab der berühmte Clementi eine Klaviercomposition, worin er den Styl der besten Tonsetzer für dieses Instrument zu jener Zeit, Haydn, Mozart, Kotzeluch, Sterkel, und auch sich selbst, aufs getreueste, mit allen, hier komisch übertriebenen Eigenthümlichkeiten in Trillern und Kadenzen, nachahmt. Wer mit den Werken all jener Meister bekannt ist und Clementi's „*caratteri musicali*" durchspielt, wird im Augenblick sagen können, welchen Meister diese oder jene Sonatine darstellen soll.

Auch von J. Haydn haben wir mehre musikalisch-komische Arbeiten, die zu ihrer Zeit ungemeines Glück fanden. Die Kapelle des Fürsten Esterhazy machte ihm, als er in dessen Dienste getreten war, viel zu schaffen. Niemand wollte ihm gehörige Achtung zollen. Er schrieb daher eine Sinfonie, wo ein Instrument nach dem andern aufhörte, bis die Violine allein fortspielte, und kein Mensch wusste, ob hier der Fehler an ihm, oder den andern Instrumenten lag. Am Ende schob das sich herumzankende Orchester den Fehler auf den Notenschreiber. Der Fürst, der vom Scherze unterrichtet war, befahl nun aufmerksame Wiederholung, und jetzt ward das Räthsel Allen gelöst. Übrigens pflegt die Veranlassung dieser Sinfonie bekanntlich auch auf andere Weise erzählt zu werden.

Bekannter noch ist Haydns Kindersinfonie. Er kaufte auf einem Dorfjahrmarkte allerlei Kinderinstrumente zusammen, benutzte ihre Töne und — schuf das niedliche komische Werk, das vor fünfundzwanzig Jahren in musikalischen Privatzirkeln die heiterste Stimmung bei Spielern und Zuhörern hervorbrachte.

Von Mozart haben wir einen musikalischen Spass, *) der, wenn er zumal von sechs der komischen Darstellung fähigen Musikern vorgetragen wird, ungemein belustigende Würkung thut. Die Leutchen lassen es sich herzlich sauer werden, kommen aber alle mit einander aus der Tonart heraus, ohne es zu merken, oder setzen gleich in einer falschen Tonart ein, u. dgl.

Wenn indessen die komische Würkung bei den genannten Arbeiten vom Tonsetzer beabsichtigt war, so giebt es dagegen auch manche, besonders aus ältern Zeiten, wo man lachen muss, ohne dass es ihr Schöpfer wollte, weil die Geschmacklosigkeit seiner Zeit ihn auf

*) So ist das Werk in der bei André erschienenen Ausgabe bezeichnet. *D. Vf.*

Abwege leitete. *) Im siebzehnten Jahrhunderte suchte man z. B. in Italien eine Ehre darin, die verschiedenen Töne der Thiere durch die Musik aufs getreueste nachzuahmen. Nun hat zwar ein Haydn, ein Benda, ein Weber und wohl jeder Tonkünstler, es nicht verschmäht, so einen Ton des Löwen, oder der Nachtigall, der Lerche, oder der Ente anzudeuten, aber nicht eine Ehre darin gesucht, seinen Bass zum Löwen selbst, oder seine Oboe zur Ente selbst werden zu lassen. **) Darauf hin aber arbeiteten manche Musiker jener Zeit. So setzte Melani z. B. eine Arie:

Der Frosch schreit in dem Sumpfe da
Vor Freuden immer qua, qua, qua.
Die Grille schwitschert Tschi, Tschi, Tschi,
Das Hühnchen pipert Pi, Pi, Pi.
Das Lämmlein mäckert Bäh, Bäh, Bäh,
Meine Henne schreit Aeh, Aeh.

Wie und welche Instrumente gequakt, geschwitschert, gepipt, gemäckert, geschrieen haben, kann ich freilich nicht sagen, genug er riss durch die treue Nachahmung dieser Töne alle seine Zuhörer zur Bewunderung hin, indess wir sie jetzt dergleichen weniger komisch, als vielmehr lächerlich finden.

** r.*

*) Vergl. *Cäcil.* 3. Bd. (Heft 10) S. 130 — 132.
**) *Cäcil.* a. angef. O. S. 138.

Über
die eigentliche Bedeutung des Kunstwortes
Nota characteristica.

Bei der Unklarheit, welche, auch in den renommirtesten Musikbüchern, über den Begriff und Sinn des Ausdruckes *nota characteristica* zu walten pflegt, mögte es sich der Mühe verlohnen, einige Worte zur Aufklärung der Begriffe zu versuchen.

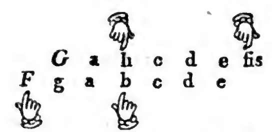
Characteristischer Ton, *Nota characteristica*, heisst, dem Sinne der Sache gemäss, jeder Ton einer Tonleiter, durch welchen diese sich von einer gegebenen anderen unterscheidet. So ist z. B. der Ton fis derjenige, durch welchen sich die Tonart *G*-dur von *C*-dur unterscheidet; von *G*-dur ist also, in Vergleichung zu *C*-dur, fis der characteristische Ton, und umgekehrt ist f♮ characteristisch für *C*-dur in Beziehung auf *G*-dur:

G a h c d e fis
C d e f g a h

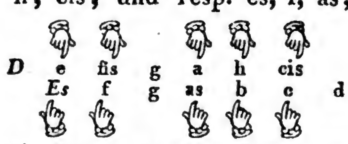
und eben so ist, zwischen *C* und *F*, der Ton h♮ für *C* charakteristisch, und für *F* der Ton h♭:

C d e f g a h
F g a b c d e

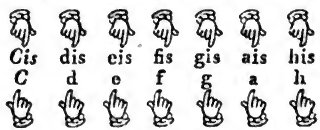
Zwischen *F*-dur und *G*-dur sind die beiden Töne b und f, und resp. fis h die auszeichnenden:



D-dur mit *Es*-dur verglichen, sind es die Töne e, fis, a, h, cis, und resp. es, f, as, b, c:



C-dur mit *Cis*-dur verglichen, findet man sämmtliche Töne der einen Leiter von allen der anderen verschieden, somit alle characteristisch,



und ebendarum eigentlich keinen auszeichnend characteristisch.

Wenn man,

As. Es. A. D. G. C. F. B. Es. As.

1.) Durtonarten mit Durtonarten vergleichend, dieselben

a.) in aufsteigender Quintenfolge durchgeht, so findet man, dass immer die siebente Tonstufe, der Unterhalbeton einer jeden Tonart (das *subsemitonium modi*) der characteristische Ton ist, welcher sie von der vorhergehenden unterscheidet; — und

b.) umgekehrt, oder in absteigender Quintenfolge ist die *quarta toni*, der vierte Ton einer jeden Leiter der, welcher sie von der vorhergehenden auszeichnet (vergl. m. Theor. d. Tonsetzk. 2. Aufl. § 133, 135, 136.)

Z. B. die siebente Stufe von *G*-dur, der Ton fis, ist die characteristische Note der Tonart *G*-dur, in Vergleichung gegen *C*-dur, (vergl. die erste

Figur auf Seite 179,) indess die vierte Stufe von *C*-dur, der Ton f♮, für diese Tonart characteristisch ist, in Beziehung gegen *G*-dur. — Eben so ist es die siebente Stufe von *C*-dur, der Ton h, welcher diese Tonart von *F*-dur unterscheidet, indess *F*-dur sich durch seine vierte Stufe h♭ von *C*-dur auszeichnet. (S. die zweite Figur.)

2.) Durtonarten mit Molltonarten verglichen, findet man wieder andere Töne characteristisch, und wieder andere bei der

3.) Vergleichung der Molltonleitern unter sich.

Nimmt man nämlich, was nun doch nachgerade allgemein als das Vernünftige anerkannt zu werden scheint, mit mir nur Einerlei Molltonleiter an, und zwar mit kleiner Terz, kleiner Sexte und grosser Septime (Theor. § 131,) so findet man,

zu 2.) Durtonarten mit Molltonarten verglichen, als characteristischen Ton von *a*-moll, in Vergleichung gegen *C*-dur, und umgekehrt, blos den Ton gis, und resp. g♮, also die siebente — und resp. die fünfte Tonstufe: (Theor. § 164,)

☟

		C	d	e	f	g	a	h
a	h	c	d	e	f	gis		

☝

von *c*-moll gegen *C*-dur die Töne es und as, — resp. a♮ und e♮, also die dritte und die sechste Tonstufe: (§ 165,)

☟ ☟

C	d	e	f	g	a	h
c	d	es	f	g	as	h

☝ ☝

zwischen *e*-moll und *C*-dur: fis und dis, — resp. d♮ und f♮, also die zweite und siebente, — resp. zweite und vierte Leiterstufe:

☞ ☞
C d e f g a h
e fis g a h c dis
☞ ☞

u. s. w. —

Zu 3.) Molltonarten mit Molltonarten verglichen, sind, z. B. zwischen *a*-moll und *e*-moll, die charakteristischen Töne a.) in aufsteigender Quintenfolge fis, g und dis, b.) in absteigender Folge aber oder umgekehrt die Töne f, gis und d, also die zweite, dritte und siebente Tonstufe von *e*-moll, — resp. die sechste, siebente und vierte von *a*-moll:

u. s. w. *fis* . *h* . *e* . *a* . *d* . *g* . *c* . u. s. w.

☞ ☞ ☞
e fis g a h c dis e
a h c d e f gis a h c d e
d e f g a b cis d
☞ ☞ ☞

zwischen *d*-moll und *a*-moll sind es, wie eben diese Figur zeigt, die Töne g, b und cis, — resp. gis, h und c, zwischen *e* und *d* sind es die zweite, die dritte, fünfte, sechste und siebente von *e*, gegen die dritte, vierte, sechste, siebente und erste von *d*, u. s. w. (vergl. Theor. § 138, 139.).

Man sieht aus diesem Allen, wie, unter verschiedenen Beziehungen, bald diese bald jene Tonstufe einer Tonleiter, als characteristische Note erscheint, und wie ungeschickt es wäre, überhaupt sagen zu wollen: „characteristische Note

heisst die so- und sovielte Stufe einer jeden Tonleiter.“

Um übrigens auch zu zeigen, welche Tonstufen alsdann als characteristisch erscheinen würden, wenn man die Molltonleiter nach der früher gemeinüblichen Weise, nämlich der gewöhnlichen Vorzeichnung gemäss, annehmen wollte, und wie, auch aus diesem Gesichtspuncte betrachtet, sowohl 2.) bei der Vergleichung von Molltonarten mit Durtonarten, als auch 3.) bei Vergleichung von Durtonarten unter sich, bald diese bald jene Leiterstufe characteristisch erscheint, mögen nachstehende, den vorstehenden entsprechende Figuren dienen.

Zu 2.) Vergleichung von Durtonarten mit Molltonarten.

C d e f g a h c
a h c d e f g a

hier wäre gar kein charakteristisch unterscheidender Ton.

C d e f g a h c
c d es f g as b c

hier wären die dritte, die sechste und die siebente Stufe charakteristisch.

C d e f g a h c d
e fis g a h c d

hier wäre der charakteristische Ton der der vierten, resp. der zweiten Leiterstufe.

Zu 3.) Molltonarten unter sich verglichen:

e fis g a h c d
a h c d e f g a h c d
d e f g a b. c d

Hier wären, *e*-moll mit *a*-moll verglichen, die zweite und die fünfte Stufe von *e*-moll charakteristisch gegen die sechste und die zweite von *a*-moll; — *a*-moll mit *d*-moll verglichen, wären es die dritte und die sechste von *d* gegen die sechste und die zweite von *a*; — *d* mit *e* verglichen wären es die zweite und die fünfte von *e* gegen die dritte und die sechste von *d*.

Allein viele, ja beinah die meisten Schriftsteller, legen den Namen *nota characteristica* nur grade dem Tone der siebenten Stufe einer jeden Tonleiter bei. (Theor. § 128.)

Man sieht leicht, dass sie dabei ihren beschränkten Blick einzig auf die Vergleichung einer Durtonart mit ihrer nächsten in aufsteigender Quintenfolge wenden, — indess es in absteigender Quinten- oder aufsteigender Quartenfolge, (oben, zu 1.) grade umgekehrt, bei Vergleichung der Durtonarten mit Molltonarten, (oben zu 2.) wieder anders, und bei Vergleichung von Molltonarten unter sich nach jeder Richtung wieder ganz anders ist. (oben zu 3.)

Unverständlich, um nicht zu sagen unverständig, ist auch was Koch in s. mus. Lexikon unter diesem Artikel sagt: das Subsemitonium sei nur „in denen Tonarten „characteristisch", welche keine „Be vorgezeichnet haben, weil sich dadurch der „Inhalt der Tonleitern dieser Tonarten von einan- „der unterscheidet. . . In solchen Tonarten hin- „gegen, in welchen Be vorgezeichnet werden, „muss ohne Zweifel die *quarta toni* als charac- „teristischer Ton betrachtet werden, denn die „Tonart *F*-dur unterscheidet sich von *C*-dur nicht „durch ihren Unterhalbenton e, sondern blos durch „die reine Quarte b."

Es ist sehr handgreiflich, dass der wackere Mann, indem er solche Belehrung niederschrieb,

1.) nur allein die (oben unter Ziffer 1. betrachtete) Vergleichung einer Molltonart mit ihrer nächstbenachbarten in auf- und absteigender Quintenreihe, die Vergleichung mit entfernteren verwandten in dieser Reihe aber, (z. B. die Vergleichung zwischen *F* und *G*,) gar nicht vor Augen hatte, — noch weniger aber 2.) die einer Durtonart mit irgend einer näheren oder entfernteren Molltonart, und 3.) eben so wenig die von Molltonarten unter sich: dass er aber 4.) was das Übelste ist, selbst in Ansehung der unter 1) erwähnten Quintenreihe der Durtonarten, die Begriffe von auf- und von absteigender Quintenreihe, mit dem von Tonarten mit Kreuzen und Tonarten mit Been, confundirte. Denn so wie, (vergl. die obigen Figuren S. 179,) von *C*-dur zu *G*-dur aufsteigend, das Subsemitonium der Tonart *G*, der Ton fis, characteristisch ist, so ist auch von *F*-dur zu *C*-dur aufsteigend allerdings das Subsemitonium h♮ characteristisch, auch von *B* zu *F* aufsteigend ist es wieder das Subsemitonium dieser letzten Tonart *F*, der Ton e♮, und so überall aufsteigend das Subsemitonium; und also keineswegs blos in Tonarten mit Kreuzen, sondern auch in denen mit Been, und es ist also unwahr, dass in Tonarten mit Been immer die *quarta toni* characteristisch sei; — absteigend oder umgekehrt aber ist die *quarta toni* characteristisch sowohl in Tönen mit ♯, als mit ♭; denn so wie, von *C*-dur zu *F*-dur absteigend, die Quarte der Tonart *F*, der Ton h♭, characteristisch ist, so ist auch von *G*-dur zu *C*-dur absteigend die *Quarta toni* f♮ characteristisch, von *D*-dur zu *G*-dur absteigend ebenfalls die *Quarta toni* c♮, und so überall absteigend die *Quarta toni* und keineswegs blos in Tonarten mit Been, sondern auch in denen mit Kreuzen, und es ist also wieder unwahr, dass in Tonarten mit Kreuzen immer das Subsemitonium characteristisch sei. —!!

Das ganze *Qui pro quo* scheint eben daher entstanden, dass Hr. Koch, als er solche Belehrung schrieb, nicht allein blos die Vergleichung

einer Durtonart gegen eine andere Durtonart in unmittelbar nächster auf- und absteigender Verwandschaft, — sondern selbst in diesem engen Gesichtskreise auch nur ein Aufsteigen von *C*-dur aus zu *G*, *D*, *A* u. s. w. vor Augen hatte, und ein Absteigen nur wieder von *C*-dur zu *F*, *B*, *Es* u. s. w., auf welchen einseitigen Wegen ihm denn freilich aufsteigend nur Tonarten mit Kreuzen, absteigend aber nur welche mit Been begegneten; und das war ihm genug, um 1.) das, was bei jedem Aufsteigen wahr ist, (nämlich dass aufsteigend das Subsemitonium characteristisch ist,) nur von denen Tonarten zu lehren, welche ihm auf seinem Wege eben aufgestossen waren, also nur von denen mit Kreuzen, — 2.) was bei jedem Absteigen wahr ist, (nämlich dass absteigend die *Quarta toni* characteristisch ist,) aus gleichem Grunde nur von Tonarten mit Been zu lehren, — 3.) bei Tonarten mit Been etwas zu behaupten, was nur in absteigender Richtung wahr, in aufsteigender Richtung aber unwahr ist, (nämlich dass bei solchen Tonarten die *Quarta toni* characteristisch sei) — 4.) bei Tonarten mit Kreuzen aber zu behaupten, was nur aufsteigend wahr, aber absteigend unwahr ist, nämlich dass hier das Subsemitonium characteristisch sei;) — und 5.) überhaupt einen Satz aufzustellen welcher, die hier gerügten gröblichen Unrichtigkeiten abgerechnet, zwar auf die Vergleichung von Durtonarten unter sich einigermasen, auf die Vergleichung von Durtonarten mit Molltonarten aber, oder von Molltonarten unter sich, vollends gar nicht passt. — Und das alles leistet der Mann in kaum 11 halben Zeilen.

Wie die Schriftsteller, und namentlich auch wieder unser braver Koch, auch mit dem, dem Ausdrucke *nota characteristica* verwandten Begriffe von Leitton umzugehen pflegen, darüber verweise ich auf Theor. § 187.

Gfr. Weber.

Bibliothèque de musique d'eglise.

Erstes Heft: *) *Missa solennis in C, sub titulo Jubilaei, à Mich. Haydn composita et quatuor vocibus, cantanda, comitante, si placet, clavicimbalo. Moguntiae, ex officina musica Filiorum Bernhardi Schott.* 15 Bogen, Preis 5 fl. 24 kr.

Dieselbe Messe in ausgesetzten Sing- und Orchesterstimmen, mit dem Zusatze auf dem Titelblatte: *composita et cantanda* 4 *vocibus,* 2 *violinis,* 2 *violis,* 2 *obois,* 2 *cornibus,* 2 *clarinis, timpanis, cum organo. Moguntiae, in Magni Ducis Hassiae taberna musices aulica B. Schott filiorum.* 24 Bogen, 5 fl. 24 kr.

Drei Recensionen.

Erste Recension,

als Einleitung.

In den gewaltsamen Stürmen und Umwälzungen der letzten 3 Dezennien gieng so manches Schöne und Herrliche im Gebiete der Kunst und Wissenschaft unter. Der reine Sinn, an dem Wahren, Einfachen, Grossen und Erhabenen, nicht mehr geweckt, geübt und genährt — machte dem Leichtsinn, der Frivolität und schülerhafter Halbheit Platz. Verbildung und daraus hervorgehende Geschmacklosigkeit, ja — Abgeschmacktheit, trat, besonders grell in der Musik, am allerwiderlichsten in der Kirchenmusik, hervor. Die durch die tief gesunkene

---

*) Über die gleichfalls bereits erschienen Hefte 2 und 3 (enthaltend Responsorien von *Valotti in parasceve* und *in sabbato sancto,*) werden in einem der nächsten Stücke unserer Blätter gleichfalls Berichte folgen.
D. Red.

Religiosität schon profanirten Tempel des Herrn, wurden es noch mehr durch den eingeführten barbarischen Unfug, die heilige Stille derselben muthwillig mit Janitscharenlärm zu stören — noch mehr durch weltliche Musikstücklein, nicht selten aus dem Theater oder wohl gar vom Tanzplatz entlehnt, wodurch Zerstreuung und ausgelassene Lustigkeit befördert wurden an der heiligen Stätte ernster Geistessammlung.

Unsere modernen, genialischen Komponisten sind von dem einzigen Ziel und Endpunkt aller schönen Künste ganz und gar abgekommen, und es ist hohe Zeit, denjenigen aus ihnen sowohl, welche seiner vergessen haben — als denjenigen besonders, denen er bisher eine *terra incognita* gewesen, mit lauter, vernehmbarer Stimme zuzurufen: „Meine Herrn! Der einzige Ziel und Endpunkt „aller schönen Künste ist: Auszudrücken das Wahre, „und aufzuregen das Gute, durch das Schöne!!"

Es wird hier nicht am unrechten Orte sein, zur Bestättigung dieses Axiomes, aus der Menge der geistvollsten Männer aller Jahrhunderte, nur Einen anzuführen, gegen dessen hohe Autorität jede Einrede verstummen muss, den Mann der, wie Sailer sagt, in sich verband, was Wenige in sich vereinigen: Innigkeit der Religion, Tiefe der Philosophie, Richtigkeit des Geschmackes, — der, im glänzendsten Kunst- und Hofzeitalter Frankreichs lebend, durch den Adel der Geburt, durch Feinheit der Sitte und durch die wichtige Stelle am Hofe unter den Sternen des Hofes ausgezeichnet, selbst der grösste Kenner des menschlichen Herzens, der Redekunst, und des Alterthums war, mit einem Worte Fenelon.

In einem Briefe an die französische Akademie, worin er derselben mehrere Vorschläge macht, wie sie sich um die Sprache, Rede-, Dichtkunst und um die Geschichte Verdienste sammeln könne, kommen nachfolgende Stel-

len vor. Möchten seine denkwürdigen Worte wenigstens künftig von allen denjenigen wohl beherziget werden, denen es Noth thut; dann würden wir bald zwar wenigere, aber gewiss bessere, gediegenere Werke sehen. — Der denkende Leser wird in dem, was in nächster Beziehung auf die Redekunst gesagt ist, die Anwendung auf alle Künste, und so auch auf die musikalische, ganz besonders aber auf die Kirchenkomposition, leicht finden. — Und nun hören wir Ihn selbst.

„Die Harmonie, die nur dem Ohre zu schmeicheln „weiss, ist nur eine Kurzweil für schwache und müs-„sige Leute, und nicht werth, in einem wohlgeordneten „Gemeinwesen zu ertönen.“ —

„Die Harmonie ist nur gut, wenn die Töne des Ge-„sanges den Sinn der Worte ausdrücken, und der Sinn „der Worte grosse, edle Gefühle erreget.“ —

„Der gewöhnliche Deklamator will nur, durch glänzen-„de Phrasen und künstliche Wendungen, seinen Witz spie-„len lassen. — Was ihm mangelt, ist der tiefe Blick auf „den Grund der Dinge. Er entnervt die grössten Wahr-„heiten durch eitle Wendungen und überladene „Ziererereyn. — Ganz anders der wahre Redner. Seine „Rede kennt keinen andern Schmuck als den der lich-„ten Wahrheit, des edlen Gefühles, des kräfti-„gen Ausdruckes, der dem, was er will, genau „angepasst ist. — Er denkt, er fühlt — und die Rede „kommt von selbst.“ „*Scribendi recte sapere est princi-„pium et fons.*“

— — „Was das innere Leben eines Menschen äusser-„lich macht, das innere äusserlich darstellt, ist Kunst „im weitesten Sinne des Wortes, und was das „Leben der innern Religion äusserlich macht, hei-„lige Kunst, im weitesten Sinne des Wortes. (NB. „Ich meyne hier nicht die Künste, was sie sind, sondern „was sie seyn sollen.) Die heilige Kunst, die die inne-„re Religion äusserlich macht, ist ein Inbegriff der

„schönen Künste in ihrem höchsten Berufe. Denn, „wenn die schönen Künste der Religion dienen, so sind „sie wahrhaftig im heiligen Dienste, das heisst „in ihrem höchsten Berufe; dann sind sie erst die „schönen Künste im ausnehmenden Sinne, weil sie an „das Urschöne erinnern.“ —

„Schlussfolgerung hieraus: Die heilige Liebe ist die „einzige Sängerin der Religion. Wo sie ein Herz ein„nimmt, da macht sie es zum Psalmisten.“ (J. M. Sailer, über Liturgie und Liturgik, und vorerst, was der höchste Grundsatz aller Liturgie sey.)

Wenn wir den Gehalt mancher musikalischen Kirchenkomposition unserer und auch der früheren Zeit, welche hochgerühmt wird, an diesem Prüfsteine untersuchten, so würden wir wahrnehmen müssen, dass ihnen von dem, was sie zu einem ächt liturgischen, klassischen Werke machen kann, nicht etwa ein — zwey Merkmale, sondern — alle fehlen. Es ist hier nicht die innere Religion, die sich durch Tongebilde äusserlich zu machen strebt; das Entstehungsprinzip der meisten unserer neueren Kirchenkompositionen ist nicht hohe Pietät, kindlicher, demüthiger Erguss des, durch die heiligen Wahrheiten der Religion, tief angeregten Gemüthes, — sondern gewöhnlich die Arroganz irgend eines Kraftgenies, das, nachdem es den Kammer- und Theaterstyl auf seinem phantastischen Federkiel durchgestolpert, — sich nun dem hörlustigen Publikum aus eitler Gefallsucht auch als bestqualifizirten Kirchenmusikfabrikanten zu präsentiren trachtet. Aber ihre tausend eiskalten Noten — ihre auf- und übereinander geschichteten mystischen Akkorde (den ganzen Instrumental-Lärm mit eingerechnet) mit einem Worte ihr chaotischer Unsinn dringt doch durch das betäubte Ohr nicht bis in das Herz, nicht in die Tiefen des Gemüthes ein; und so erregen denn dergleichen horrende und doch kleinliche musikalische Ungethüme bey dem besonnenen, nüchter-

nen und gründlichen Sachkenner nur gerechte Indignation, und höchstens — Mitleid.

Vielleicht ist aber doch die Zeit näher, als mancher glauben mag, wo wir, trotz der Erbärmlichkeit des herrschenden Geschmackes, trotz des hier und da sich noch entgegen stemmenden Schlendrians, die höchste, das ist, die heilige Kunst wiederum ihr ewig angestammtes Recht, ihre hohe Würde und Kraft unter uns werden behaupten sehen; ja, vielleicht ist dieser Zeitpunkt schon wirklich da, wo mit Erfolg auf die Reinigung und Veredlung des Geschmackes der Kirchenmusik, und zur Verbannung alles Schlechten, Mittelmässigen — mit einem Worte, alles Unwürdigen aus unsern heiligen Hallen, gewirkt werden kann. Wenigstens hat der hohe Ernst der jüngsten Zeit den Menschen wiederum zum Ernste des Lebens zurückgebracht; die Gräuel der Irreligiosität haben ihm die Religion wieder zur heiligen Angelegenheit gemacht, und die Gemeinheit, die galante Ausgelassenheit, der barocke Unsinn, haben ihn zur edlen Einfalt und Erhabenheit der alten heiligen Musik wieder zurückgeführt. Allgemein ist das Verlangen der Edlen und Gebildeten nach jenen längst verklungenen heiligen Harmonieen, die knabenhafter Leichtsinn aus unsern Tempeln verdrängt hat. Schon seit geraumer Zeit hat man angefangen, die älteren klassischen Kirchenmusiken wieder hervorzuziehen und aufzuführen. Sie erregten Freude, Bewunderung und Staunen; die Nachfrage nach den Meisterwerken des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts ist vielfältig. Kenner und Nichtkenner haben endlich einsehen gelernt, welch auffallender Kontrast sich zwischen unsern bizarren heutigen Machwerken, und jenen herrlichen, geistvollen, erhabenen Produkten finde, — haben endlich einsehen gelernt, dass sie, lange Zeit mit kandirten Trebern gefüttert, um die kräftige, nährende und gesunde Kost recht gaunerartig betrogen worden sind. — Es ist hiemit freylich nicht gemeynt, dass alle Werke der Vorzeit ohne

Ausnahme vor allen jetzigen den entschiedensten Vorrang behaupten; wir kennen die Männer unserer Zeit, die, mit Genie, Studium und Geschmack ausgerüstet, in diesem Fache hoch vor vielen Anderen hervorragen welche, aus stolzer Selbstsucht, mit Geringschätzung alles dessen, was nicht aus ihrem oder ihrer Scolaren Federkiel geflossen ist, unaufhörlich sich selbst als Heroen der musikalischen Komposition Weihrauch anzünden und sich, Gott weiss wie unendlich Viel auf ihre lang praktizirte Praxis und rohen empirischen Handgriffe einbilden. Wir kennen aber auch diejenigen unzeitigen, sprudelnden Kraft-Genies, welche, kaum den Unterrichtstunden irgend eines Musiklehrers entsprungen, reich ausgestattet mit der tiefen Wissenschaft einiger Septimen-Akkorde und ihrer Umwendungen, oder wohl gar des Nonen- und Undezimen-Akkordes, mit der brutalsten Arroganz, Quartette, Symphonieen, Opern, Messen, kurz alles was man nur bestellt, oder was sonst ein *Honorarium* einträgt, aus dem Stegreif wegkomponiren, und auf dieses Geschwindschreibertalent den übertriebensten Werth setzen.

Dieses ist die heutige Lage der musikalischen Kunst. Erfreulich ist die Ansicht freilich nicht; und es soll und muss also dem noch tiefern Sinken derselben vorgebeugt werden. Unserer Überzeugung nach, wird aber dieser Zweck am schnellsten und zuverlässigsten erreicht durch Verbreitung und Aufstellung derjenigen Musterbilde alter und neuer Zeit, welche, im engsten Sinne des Wortes, klassisch, folglich nachahmungswerth sind; und als Organ solcher Verbreitung kündigt sich die, unter dem Titel *Bibliothèque de Musique d'église*, vorliegende Sammlung von Schätzen der heiligen Harmonieen auf sehr rühmenswerthe Weise an.

Den Anfang macht der grösste, originellste, noch bey weitem nicht erreichte Kirchenkomponist im freyen Style, Joh. Mich. Haydn. Grade Er, und kein anderer, Er,

der fromme, grosse, durch und durch ächt teutsche Meister, dessen unschätzbare Werke, zum Theil aus leicht erklärbaren Gründen, bey weitem nicht bekannt genug sind, grade Er war, dem Bedürfnisse unserer Zeit gemäss, der Geeigneste, der Würdigste, an der Spitze dieses Cyklus zu stehen; das Warum? beantwortet er selbst, auf eine Art, die den Verstand und das Herz des unbefangenen Zuhörers unwiderstehlich für sich einnimmt.

N r.

Zweite Recension.

Vorliegendes Werk ist die Schöpfung eines ächten, gediegenen, eingeweihten Kirchen-Componisten, der, leider! nur Wenigen bekannt, aber von diesen Wenigen auch, nach Verdienst, um so höher gestellt wird. —

Unter diese Wenigen gehörte vor Allen auch sein grosser Bruder Joseph, der ihm bey jedem Anlasse öffentlich, mit der parteylosesten Gerechtigkeit, das ehrenvolle, aus einem solchen Munde so gewichtige Zeugniss gab, dass er, in dieser Gattung, willig und unbedingt dem älteren Bruder den Vorrang einräume. —
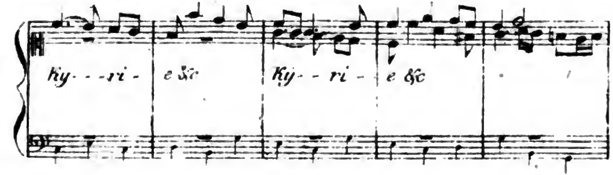
Michael Haydn war, im vollen Sinne des Wortes, ein religiöser Tonsetzer, ganz erfüllt von der Heiligkeit seines Berufes. Selbst kindlich fromm, athmen seine Hymnen Andacht, Demuth, Glauben, Hoffnung, Liebe, Zuversicht, Vertrauen, Ergebung, Bewunderung der ewigen Allmacht. In eben so herzerhebender Einfachheit, als mit begeisternder Würde und Freudenjubel, preiset er Johova's Barmherzigkeit, Güte, Milde, und unendliche Herrlichkeit. Streng festgehalten ist sein Styl, nie hinüber streifend ins profane Gebiet der üppigen Concert- oder Theater-Musik, wohin uns so Manche, übrigens recht wackere Meister, nicht selten verführen, hier aber,
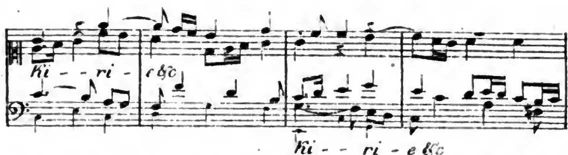
während der geheimnissvollen Opferhandlung der Sinnlichkeit fröhnend, ordentlich als Gotteslästerer erscheinen, und wegen solchen frevelhaften Beginnens, gleich den Pharisäern zum Tempel hinaus getrieben zu werden verdienten. —

Die zu besprechende, zur Jubiläums-Feyer geschriebene Messe, gehört zwar, sowohl dem Umfange als der kunstgelehrten Ausarbeitung nach, eigentlich nicht zu Michael Haydn's Hauptwerken, deren er in dieser Beziehung mehrere, allerdings grössere, hinterlassen hat; doch gerade desshalb gestaltet sie sich zur ausgebreitesten Gemeinnützigkeit, da sie, leicht ausführbar, doch alle obengerühmten intensiven Vorzüge in sich vereint.

Eine kurze Analyse mag diesem Urtheile zum Belege dienen. —

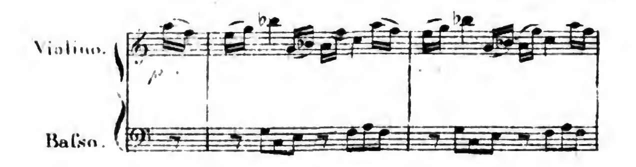
Der erste Satz, *Kyrie*, (*C*-dur, 3/4, *Moderato*,) die flehende Bitte eines ganzen Volkes: „Herr! erbarme dich unser!" ist ein höchst einfacher Wechselgesang der vier Solo-Stimmen und des Chors, in reinster, reuevollster Demuth. Die Melodie verweilt, ohne desshalb monoton zu werden, fast unverrückt auf den Grundharmonien der Tonica und der Dominante; nur beym *Christe* wendet sie sich in die verwandte Nebentonart *a*-moll, um, durch die allernatürlichste Fortschreitung wieder ins *C*-dur einzulenken zu dem von den vier Stimmen canonisch aufgenommenen Thema:





welches in die etwas verlängerte Anfangsperiode übergeht, und mit einem sanften Nachspiele endet.
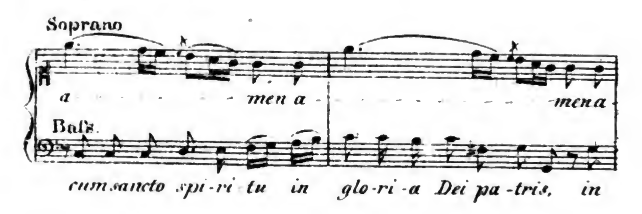
Im zweyten Satze, *Gloria* (*C*-dur, 4/4, *Allegro con brio*,) fällt, mit der ganzen Fülle und Pracht der Instrumente, nach drey kräftigen Accorden, und dem von den Violinen unter bewegten Basse angegebenen Motive, der volle Chor jubilirend ein; welcher Freuden-Ausbruch jedoch beym: *Et in terra pax* sogleich, aus der himmlischen Glorie, ins irdische Friedenthal herabgezogen, sich in leisere Klänge auflöset, welche contrastirende Abstufung auch zwischen dem *Laudamus* und *Adoramus* statt findet. — *Gratias* ist ein zartes Sopran-Solo in *G*-dur, welches Alt und Bass mit Imitationen fortführen; nur das *Deus, pater omnipotens!* wird vom Chore intonirt. — Auf ähnliche Weise verfolgen sich Sopran und Tenor nachahmend beym *Domine fili unigenite!* wornächst das Orchester, beym folgenden *Qui tollis*, — *Suscipe*, — und *Qui sedes*, standhaft diese eigenthümliche Figur behauptet:



Quoniam ist eine theilweise Wiederholung des Anfangs, woran sich *Cum sancte spiritu* schliesst, eine kurze, lebhafte Fuge, die von Coloraturen des Solo-Soprans auf *Amen!* unterbrochen wird, dessen Motiv im Tutti *à quattro* der Tenor übernimmt,



und wozu, als Grundstimme, der Bass auch sein Fugenthema hören lässt:

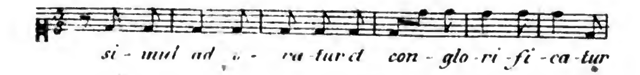


mit welchen künstlichen, und dennoch ganz klar verständlichen Combinationen, unter dem allgemeinen, hehr austönenden *Amen*-Ruf, diese Hymne endet. —

Dritter Satz: *Credo*, (*C*-dur, *Allegro*, 3/8). Unter rauschender, auf und ab wogender Begleitung der Saiteninstrumente, wird der erste Glaubensartikel vom vollen Chor im kräftigen Einklang, die gesammte Christengemeine repräsentirend, vorgetragen: und bis hieher, zum *Visibilium omnium*, ist die Pracht-Fülle der vierstimmigen Accorde aufgespart. — Vom *Et in unum Dominum* beginnen alternirend Solo's; zuerst der Sopran im Haupttone, darauf der Alt: *Et ex patre natum*, in der Unterquarte, und dann beyde, verschmolzen in harmonischen Terzen-Gängen: *Deum de Deo*, *lumen de lumine;* — weiter, der Tenor, gleichfalls in der Dominante: *genitum non factum*, und gemeinschaftlich mit dem Bass: *consubstantialem patri*, in *a*-moll; — endlich wieder, conform der Eingangs-Phrase, der ganze Chor *unisono* auf der Tonica: *qui propter nos homines*, in welcher Stufenleiter vollkommen abgeschlossen wird. — Den Klagegesang *Et incarnatus est*, (*C*-moll, *Adagio*, 4/4) trägt anfangs der So-

pran allein, unter leiser Triolenbegleitung der Violinen, als Arioso vor, dem sich, bey einer Wendung nach *Es*-dur, die übrigen drey Solo-Stimmen, allmählig und überraschend eintretend, traulich anschmiegen, rührend schön, und doch höchst einfach erfunden.
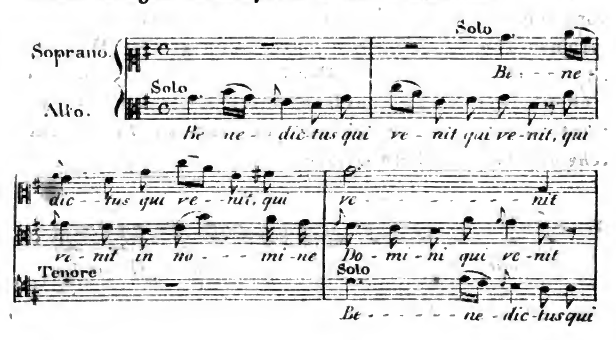
Das *Et resurexit* ist abermals ein dem ersten Abschnitte analoger Chorus (*C*-dur, *Allegro*, 3/8,) welcher zwar in der Tonart *F* anhebt, jedoch beym *Judicare* schon wieder in der Grundtonart *C* steht, und hier durch die Eintritte der Stimmen, — contrapunctisch, im Einklange, und in der Octave — kraftvoll herausgehoben wird. — *Et in spiritum sanctum Dominum* trägt der Sopran als Solo vor; ihn löst der Alt auf der Dominante ab, und beyde vereinen sich zum *Qui cum patre.* Von grosser Wirkung ist das gewichtige *unisono* aller Stimmen im tiefen *d*, die Anbetung im Staube ausdruckvoll bezeichnend, so wie nicht minder characterisch der gemeinsame, kühne Aufschwung in die höhere Octave
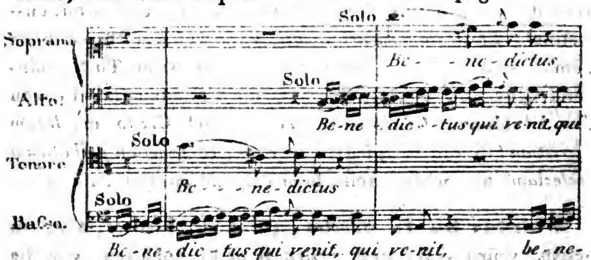


Das nun folgende *Et unam sanctam, catholicam et apostolicam ecclesiam* ist wieder vereinzelt dem Tenor und Bass abwechselnd zugetheilt. Beym *Et expecto* vereinigt sich stimmenweise der ganze Chor, und trägt, auf das Thema, womit dieser dritte Satz begann, den letzten Glaubens-Artikel: *Et vitam venturi säculi*, vor, welches Motiv, nach dem, sowohl vom Solo-Sopran als vom Tutti glänzend figurirten *Amen*, nochmals die Fundamental-Lehren des Glaubens: *Credo in unum patrem! Credo in Jesum Christum! Credo in spiritum sanctum, et sanctam catholicam ecclesiam*, als Schlussstein, bekräftigend zusammenfasst. —
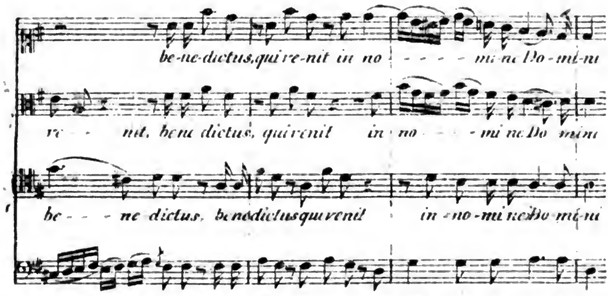
Vierter Satz: *Sanctus*, (*C*-dur, *Andante*, 4/4,) so ernst, würdevoll, und wahrhaft heilig gehalten, wie die

symbolische Handlung am Altare, zur Gedächtnissfeyer des grossen Opfers, vom Welterlöser seinem göttlichen Vater für die Menschheit am Kreuze dargebracht, es erheischt. Ohne Veränderung des Zeitmasses, wird der freudige Übergang zum *Pleni sunt coeli et terra*, durch eine rollende zweyunddreissigtheilige Violinbegleitung, und der Sphären-Lobgesang *Osanna in excelsis*, durch stakkirte Triolen-Figuren belebt. — Hierauf *Benedictus* (*Andante*, *G*-dur, 4/4,) eine der schönsten Zierden des ganzen Werkes. Nach neun Tacten Einleitung, als Ankündigung der auszuführenden Ideen, giebt der Solo-Alt das edle, schmucklose Thema an, und Sopran und Tenor bringen die *Risposta* in der Dominante:



Ein zweytes Motiv intonirt der Bass mit einer majestätischen, gebrochenen Octavenscala, welche der Alt nachahmt, und wozu Sopran und Tenor accompagniren:
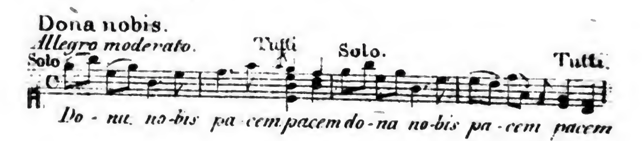




Bey der Wiederholung erscheint nun der Chor in Thätigkeit, und übernimmt, unter frischer Orchesterbegleitung mit stolzen Grundbässen, stimmenweise eintretend, das Hauptsubject; der Bass auf der Tonica, der Tenor auf der Oberquinte, der Alt in der Octave des Basses, der Sopran in der des Tenors. Hieran reihet sich wieder der vorige liebliche Zwischensatz, nunmehr in der Dominante vom Solo-Sopran und Tenor nachahmend ausgeführt, und von den andern beyden Stimmen concertirend begleitet; worauf endlich das, aus dem *Sanctus* wiederholte, ins *C* modulirende *Osanna* den Schluss bildet.

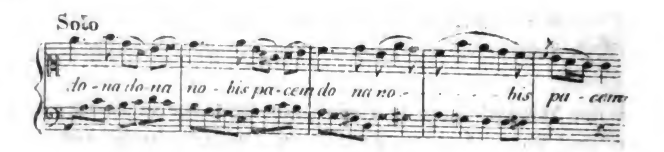
Fünfter Satz: *Agnus Dei*, *Andante*, *C*-dur, 6/8, also nicht, wie gewöhnlich, in einer schwermüthigen Moll-Tonart des Sünders Reue und Herzenszerknirschung schildernd, sondern mit liebevollem Vertrauen flehend *) zu dem Lamme, das da starb, zu versöhnen uns durch sein Blut mit dem himmlischen Vater, und uns zu erlösen aus den Banden ewiger Todesnacht; eine kindlich fromme, pastoralartige Cantilene, anfangs als Alt-, dann als Tenor-, zuletzt als Bass-Solo behandelt, immer der Refrain des Chors eingeflochten. Nicht minder herzlich spricht, nach einer Halbcadenz auf der Dominante, das erste Thema des *Dona nobis* an:
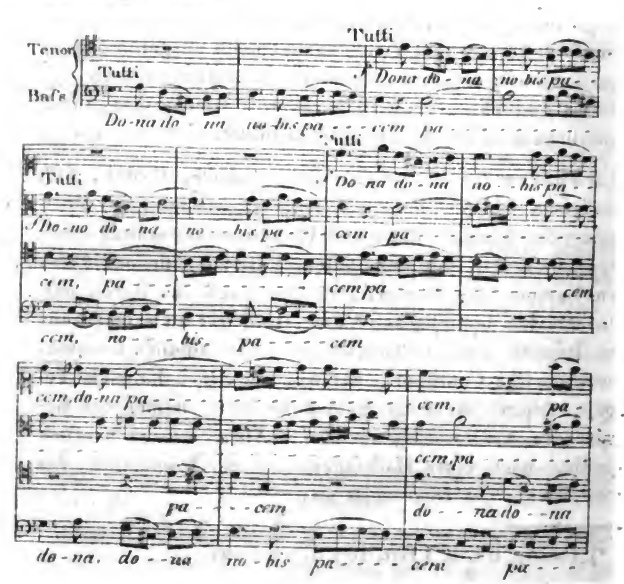
---

*) *Cäcilia* Bd. 3. (Hft. 10) S. 121, 122.
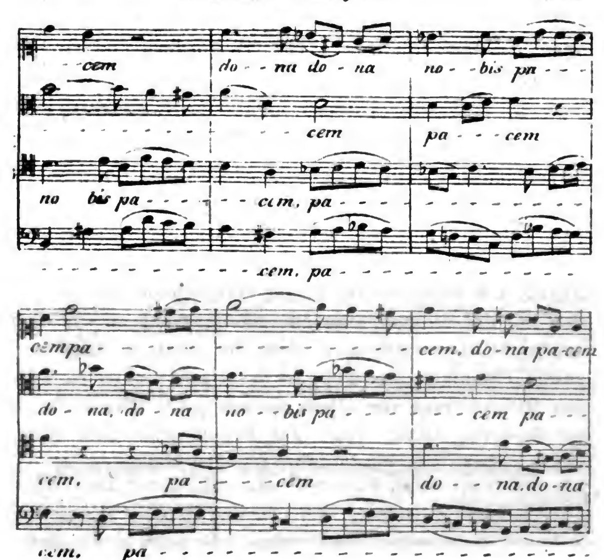


in schönster Übereinstimmung mit einem zweyten Motive, welches öfter als Solo für den Sopran erscheint,



und jedesmal unmittelbar darauf, mit einem herrlichen *Basso continuo* bereichert, vom ganzen Chore meisterhaft durchfugirt wird:





So, mit freundlichen Anklängen aus dem *Kyrie*, in reinster Frommheit, endet das Werk des heimgegangenen lieben, guten Meisters, über dessen Künstlerleben bis diese Stunde noch so Wenig zur Publizität gelangt ist. — Möchte uns doch mein vieljähriger Freund, der Ritter Neukomm, des unvergesslichen Brüderpaars würdigster Zögling, durch authentische Mittheilungen aus des Meisters Leben erfreuen! — Er ist in jeder Hinsicht der rechte Mann dazu. —

Wien 1826.

Seyfried.

Dritte Recension.

Der Umschlagstitel: *Bibliothèque de Musique d'èglise* lässt schliessen, dass diese Messe nur als Anfang einer grössern Sammlung älterer und neuerer Kirchenmusik zu betrachten ist, ein Unternehmen, welches man der Ver-

lagshandlung auf jede Weise zu fördern und zu unterstützen verpflichtet ist.

Wie gerne möchte ich darum damit anfangen, die vorliegende Messe den Freunden der Kirchenmusik recht angelegentlich zu empfehlen, wenn sie nur besser wäre als sie ist, und die Ansprüche auch nur einigermassen erfüllte, die wir an solche Werke zu machen gewohnt und berechtigt sind. Ref. ist wahrlich keiner von denen, die Alles unbarmherzig verdammen, was nun einmal mit der aufgenommenen Idee des Wahren und Rechten nicht übereinstimmt, vielmehr lässt er Alles gerne gelten, wenn es nur nicht — mittelmässig ist; aber das Mittelmässige vor allem andern sollte man nicht weiter fördern, selbst wenn der berühmteste aller Namen voran stände, ja grade dann am allerwenigsten.
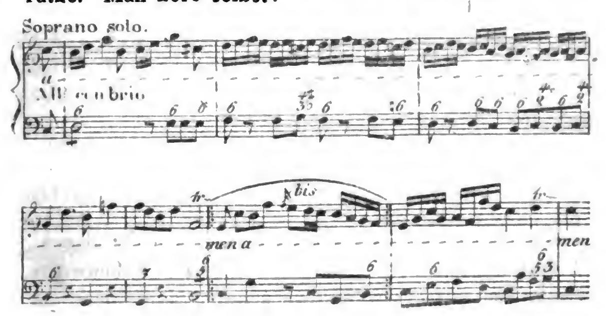
Wir sind gewohnt, den Namen Mich. Haydn mit Achtung zu nennen, und wenn ich auch nicht einstimmen kann in das mehr als bescheidene Urtheil seines Bruders Joseph, der ihn im Kirchenstyl für grösser als sich selbst wollte genommen wissen, so sind mir doch manche seiner Kompositionen bekannt, die, von einer reinen Gemüthlichkeit beseelt, gewiss jedem Freunde der ächten Kirchenmusik lieb und theuer sind. — Um so mehr thut es mir leid, dass man, aus dem reichen Nachlasse dieses Meisters, grade etwas gewählt hat, was offenbar nicht in Stunden wahrer Begeisterung empfangen und geboren ist, und vielleicht irgend einer ungünstig einwirkenden Gelegenheit sein Daseyn verdankt.

Zur Begründung dieses Urtheils vergönne man mir nur eine kurze Betrachtung.
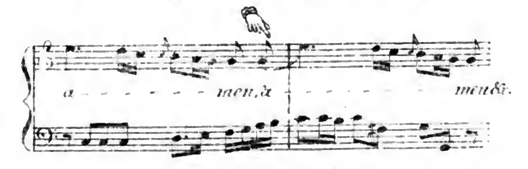
Vom *Kyrie* (3/4 Takt, *C*-dur, *Moderato*,) ist nicht Viel zu sagen. Anfangs fast jede Stelle zweimal, einmal Solo, das anderemal Tutti. Gegen das Ende beginnt der Sopran einen Fugensatz, den die andern Stimmen in der Quinte nachahmen; sie begeben sich jedoch im zwölften

Takte sämmtlich wieder zur Ruhe, nehmen die Anfangssätzchen noch einmal vor, und damit Punktum.

Das *Gloria* (*Allegro conbrio*) fängt lustig genug an, veredelt sich auch nicht sonderlich bei dem *Qui tollis.* Dann abermals ein kleiner, jedoch etwas mehr ausgeführter Fugensatz, der aber von einem *Amen* verdrängt wird, das ich unbedenklich bei der Aufführung wegzustreichen rathe. Man höre selbst:
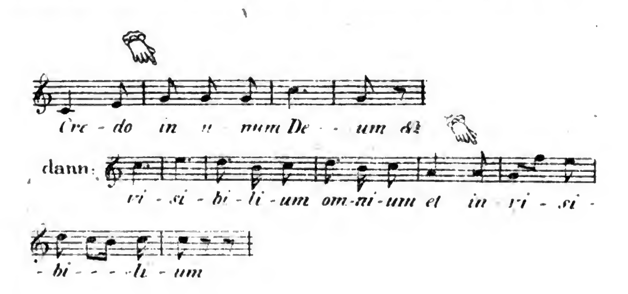


Zuletzt muss sich das arme *Amen* sogar noch der ersten Figur des *Gloria* gewaltsam anpassen lassen,



wobei es denn in Einem Athem lachen und seufzen muss.

Credo, 3/8 Takt, *Alllegro.* Der Dreiachteltakt hat nun einmal seine Nücken, wie man zu sagen pflegt; er ist ein flüchtiger Tausendsasa, der auf allen Tanzböden herumfährt und mit den ernsthaften Gesichtern nichts zu thun haben mag. Kluge Komponisten weisen ihm deshalb, wenn sie's auf den Ernst abgesehen haben, ohne weiters

die Thüre, weil sie wohl wissen, dass er ein unbändiger Bube ist, der nichts als Unfug und lose Streiche anrichtet. M. Haydn hält ihn zwar noch ziemlich in der Zucht, verstösst aber mehrfach in der Deklamation, wie z. B.



Bei dem ersten ☞ sollte der Akzent auf *unum* liegen, statt dass er hier auf dem unwesentlichen Nebenworte *in* liegt, das sogar wegbleiben könnte, ohne dass der Sinn im mindesten verändert würde. Dagegen ist bei dem Wort *invisibilium* die Sylbe *in* diejenige, die, weil sie den Gegensatz zu dem *visibilium* bildet, vorzugsweise betont werden muss, die hier aber in den Niederschlag fällt.

Das beste Stück ist das *Benedictus*, und ihm zunächst das *incarnatus*.

Auch gegen das *Sanctus* und *Agnus Dei* ist grade nichts einzuwenden. Schade, dass der gute Eindruck, den diese Stücke machen, durch das triviale *Dona nobis* wieder zerstört wird.

Billig fragt man sich, was wohl die Verleger bestimmt haben mag, eine *Bibliothèque de Musique d'église* grade mit einem so unbedeutenden Stück zu eröffnen? — Mangel an Besserm? Gewiss nicht! wenigstens so lange nicht, als noch so Vieles, was ungleich höher steht, von Caldara, Durante, Jomelli, Porpora, Hasse, Händel etc., ja von M. Haydn selbst, herauszugeben ist.

Übrigens hat die besprochene Messe doch Eigenschaften, die ihr an manchen Orten eine gute Aufnahme verschaffen können, nämlich die, dass sie kurz und leicht ist. Nur die Sopransolopartie erfordert eine schon ziemlich gewandte Sängerin. Die Orgel ist zwar nicht obligat, sollte aber doch überall, wo es seyn kann, mitgehen, indem es augenscheinlich ist, dass der Komponist darauf gerechnet hat. Desswegen wäre zu wünschen gewesen, dass die Verleger, ausser der bezifferten Bassstimme für die Orgel, auch noch eine unbezifferte für Violoncell und Bass hätten abdrucken lassen, damit man nicht nöthig hätte, jene durch Abschrift verdoppeln zu lassen.

Eben so mögte eine Partitur Vielen willkommner seyn als der blosse Klavierauszug; *) auch liesse sich ja Beides, nach Art der Ausgabe des Händelschen Alexanderfestes, leicht vereinigen, ohne die Kosten bedeutend zu erhöhen.

Einige Stichfehler sind leicht zu verbessern, andere nicht so leicht, wie z. B. der auf S. 23 des Klavierauszugs im vorletzten Takt der rechten Hand, wo es



heissen muss.

Br. . . . .

*) Auch die förmlich instrumentirte Partitur ist bei uns in correcter Abschrift zu haben.
Die Verlaghandlung B. Schotts Söhne.

Vermittelung. *)

Der Schlüssel zur Lösung der in den vorstehenden Beurtheilungen obwaltenden grellen Verschiedenheit, scheint uns am Ende darin zu liegen, dass die Herrn Verfasser der beiden ersteren Anzeigen mehr auf die Schönheit des G a n z e n achten, ohne dem Tondichter im E i n z e l n e n so gar genau auf die Finger zu sehen, indess grade umgekehrt der letztere Beurtheiler, durch einzelne Schwächen des Tonwerkes sich gegen dasselbe verstimmen liess, und so den Geschmack am Ganzen und die Lust und Empfänglichkeit für dessen sonstige Schönheiten verlor.

Es sei uns erlaubt, dieses etwas weiter auszuführen.
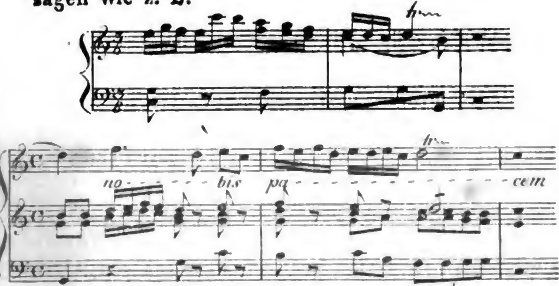
Mit den älteren Kunstepochen und Kunstschulen ist es nun einmal nicht anders, als mit den meisten Dingen unter der Sonne: auch sie hatten ihre eigenen Tugenden, so wie ihre eigenen Schwächen. So war denn auch eine so gar haarscharfe raisonnirte Critik des Einzelnen, namentlich der Accentuation, Prosodie u. s. w. dem früheren Kunstalter nicht eigen; und auch trillernde, gurgelnde Gesangpassagen in Kirchenstücken pflegte man damal weniger anstössig zu finden als dies in unseren neuesten kunstrichterlichen Theoricen zu geschehen pflegt.

Sind nun auf uns, wie ja heut zu tage oft und laut genug gesagt und geklagt wird, — sind auf uns viele V o r z ü g e jener älteren Schulen nicht übergegangen, vielleicht schon darum, weil wir nun eben einmal überhaupt nicht grade d i e s e l b e n, nicht grade e b e n s o l c h e Menschen sind wie jene lieben Alten, sondern — a n d e r e, — so haben sich, aus ähnlichem Grunde, doch a u c h n i c h t a l l e S c h w ä c h e n jener Zeit auf unsere
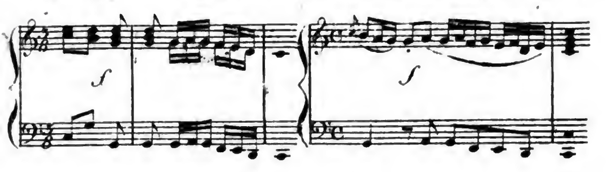
*) S. den Plan der *Cäcilia* 1. Bd. S. 3.

jetzige vererbt, und es ist darum nicht zu verwundern, dass wir, bei Betrachtung eines Werkes älterer Zeit, theilweis auch Manches, und vornehmlich manches Einzelne, finden, was gegen unseren heutigen und theilweis durch Fortschritte mit und in der Zeit allemal doch wohl auch geläuterten Geschmack, oft ziemlich befremdlich anstösst.

Solche und ähnliche, uns heut zu Tage, mit mehr oder weniger Recht, auffallende Flecken müssen wir, — nebst so manchen altfränkischen, steif buchsbaumnen Formeln, altmodisch zierlichen Schlussclauseln, Trillern und Passagen wie z. B.



u. dgl., so wie die damal beliebten, jetzt obsoleten Übergangsformeln aus einem Perioden zum folgenden:



— dergleichen und Ähnliches müssen wir, wenn wir Meisterstücke der Tondichter früherer Epochen, um ihrer sonstigen Vortrefflichkeit willen, geniessen wollen, nun einmal mit hinnehmen, ohne uns durch solche Unebenheiten

stören, verstimmen, und uns den Genuss solcher Werke im Ganzen verbittern zu lassen.

Dieses ist, unseres Dafürhaltens, der Standpunkt, von welchem aus man Compositionen jenes Styls betrachten und geniessen soll; — und bei solcher Betrachtung hat uns denn auch die hier befragliche Messe in der That aufs lebhafteste angezogen und uns recht warme Verehrung und Liebe abgewonnen für ihren Meister, von welchem ausserdem unseres Wissens nur einige geringfügigere Messen, und sein unvollendet gebliebenes *Requiem*, zu einiger Publicität gelangt sind.

Joh. Michael Haydn, um vier Jahre jünger als sein älterer Bruder, unser Joseph Haydn, und also der Zeit nach wohl jedenfalls in dieselbe Kunstepoche wie dieser gehörend, hielt sich doch, in Ansehung seiner Schreibart, noch ganz an die Eigenthümlichkeiten, Formen und Formeln der älteren Schule, und seine Musikstücke tragen unverkennbar eine, von dem neueren Style ganz verschiedene, alterthümliche Physiognomie; kurz er gehört nicht unserer, sondern einer bedeutend früheren Kunstepoche an, deren Geiste er, eben so wie ihren sonstigen Eigenthümlichkeiten, mit allen ihren Vorzügen und Schwächen, treu und anhängig blieb.

So wenig wir daher die Richtigkeit einzelner Ausstellungen des letzteren Herrn Beurtheilers verkennen, und so wenig wir z. B. die Betonung „*in unum Deum*" (vorstehend S. 204, Clav. Ausz. S. 20 u. 35,), das Hinüberziehen der ersten Sylbe des Wortes *Amen*, (vorst. S. 203,) das *Amen* der vier letzten Tacte des *Gloria*, die gurgelnden Sechzehntelpassagen des Chors und der Solostimme beim *Amen* gegen Ende des *Credo*, so wie die kleinen, mitunter beinah kleinlichen Tonmalereien des *Descendit*, — des *Resurexit*, — des *Vivos et mortuos*, — des *Resurrectionem*, des *Mortuorum* u. dgl. *), die unpassenden Accentuationen: „*qui*

---

*) *Cäcil.* 3. B. (H. 10,) S. 133 u. fgg.

tollis peccata, S. 11, — *in excelsis*, S. 40, — „*qui propter nos homines*“ S. 23, — „*Credo in Jesum Christum*“ p. 36, die üble Prosodie „*deeescendit*“ zweimal S. 23, 24, und *proooocedit* S. 30, — so wenig wir dieses alles und manches Andere mehr, eigentlich zu rechtfertigen unternehmen wollen, eben so wenig können und mögen wir uns doch enthalten, solcher einzelnen Flecken ungeachtet, in das von anderen Seiten dem Werke im Ganzen ertheilte Lob aufs lebhafteste und wärmste einzustimmen.

Nicht leicht haben wir in einem anderen Werke jenes Kunstalters *) die Eigenheiten alterthümlicher Formen so schön mit der grösseren Freiheit und Eleganz neueren Styls verschmolzen gefunden; und wie wenig wir uns auch jemal zur Partei der ausschliesslichen Verehrer des Alten oder Älteren bekannt haben, so verläugnen wir doch durchaus nicht unsere Empfänglichkeit für das eigenthümlich reizende gewisse Etwas, was der alterthümlichen Art und Weise nun einmal anklebt, und in dessen Widerscheine unsere lieben Alten, wenn sie einmal anfangen liebenswürdig zu sein, es auch so recht durch und durch sind, dass man ihnen und ihrer Art es zu sein, unwiderstehlich und doppelt gut sein muss.

Diese Art von Eindruck hat, wir gestehen es gerne, die vorliegende Messe auf uns gemacht.

Schon gleich in den ersten Zeilen des *Kyrie*, fühlten wir uns eingenommen, durch die fromme Einfalt des Motivs:

---

*) Einer vor uns liegenden, im Jahr 1808 bei Mayr in Salzburg gedruckten Biographie des Meisters, S. 49, zufolge, datirt sich die Messe vom 11. August 1782. In welchem Sinne sie aber den Titel Jubelmesse trägt, ist weder dort angegeben, noch uns sonst woher bekannt. Auf ein Stufenjahr im Leben des Meisters hat die Bezeichnung wohl keinen Bezug, da er am 14. Sept. 1737 geboren war; und auch die Data sonstiger Lebensereignisse geben keine Spur. *d. Rd.*

Moderato.
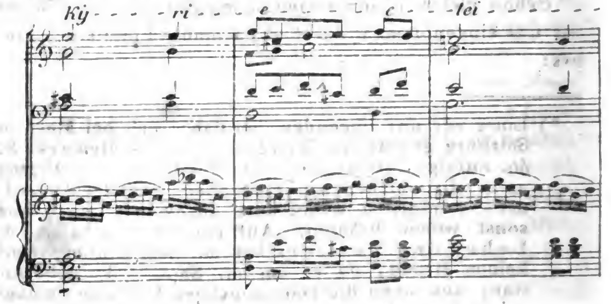
Ky - ri - e   Ky - ri - e - - - - Ky - ri-
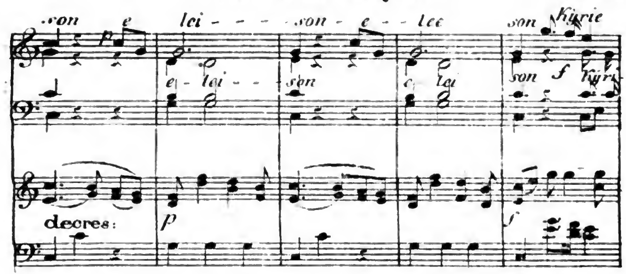
p p p

e e - - lei - - - son   Ky - ri - e e - - lei - -

f f
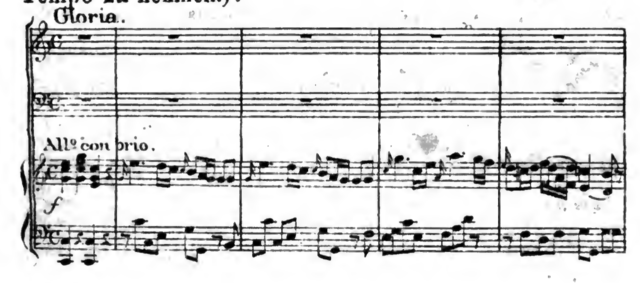
und noch mehr durch die weiterhin eingeflochtenen, und auch in der Folge öfter, und immer neu reizend, wiederkehrenden, rührend bittenden Interjectionen des „*Eleison*" in der Sopranstimme, erst in Dur, und dann, noch eindringlicher bittend, in Moll, (Clav. Ausz. S. 2, 3, 4, 6;):
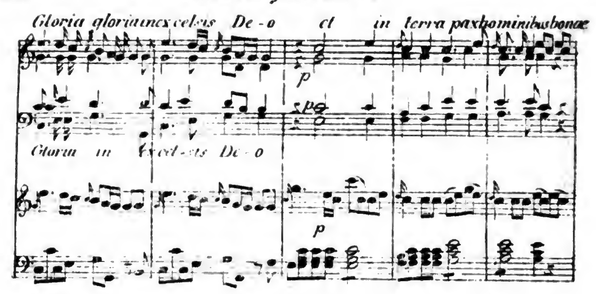




am meisten durch die feste und gefühlte Haltung des Ganzen, welches, unserm Gefühle nach, durch die, gegen das Ende des Tonstückes eintretenden fugenartigen (oder eigentlich canonischen) Nachahmungen (vorstehend S. 194 u. f.) mehr, und gewiss jedenfalls passender und erbaulicher gehoben wird, als durch die sonst ziemlich gemeinübliche Art und Weise, das *Kyrie* mit einer förmlichen, kräftigen Fuge zu schliessen *) jemal geschehen sein würde, und um so interessanter, da das Motiv des Canons eben wieder das der vorstehend angeführten rührenden Interjection ist. (Vergl. S. 194.)

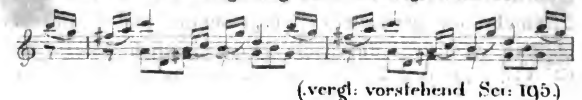
Eben so anziehend erscheint uns das *Gloria*, in der sittig gemässigten, und doch so herzinnigen Fröhlichkeit, mit der es den lieben Gott lobend und preisend besingt: (Clav. A. S. 7, übrigens nur ja in sittig gemässigtem Tempo zu nehmen.):



*) *Cäcilia* 3. Bd. H. 11, S. 183.
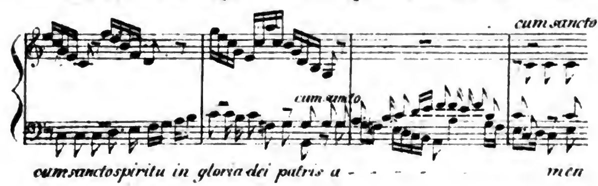


und mit der alterthümlich zierlichen, durch manchen Tonartenwechsel vermannigfaltigten Blumenguirlande
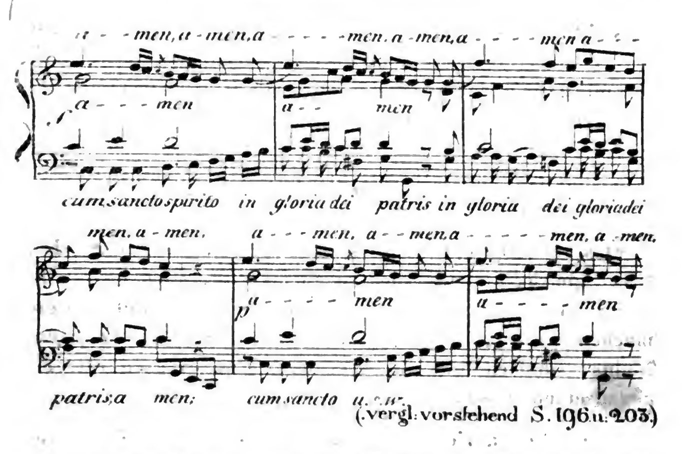


(vergl: vorstehend Sei: 195.)

mit welcher es, bei den Strophen *Gratias*, *Qui tollis*, *Qui sedes*, den Gesang bald des Chores, bald auch der Solostimmen, durchflicht, um dann, nach dem flehenden *Miserere nobis*, mit den Worten *Quoniam Tu solus sanctus*, lobpreisend das obige ursprüngliche Thema des *Gloria* wieder aufzunehmen, welches, nach kurzer Wiederdurchführung, einem imponirenden, zwar nur kurz, aber mit interessanten Zügen durchgeführten Fugenthema (Cl. A. S. 15);



erst zu weichen scheint, dann aber, mit überraschender, wahrhaft erhebender Wirkung, mit demselben Hand in Hand verschlungen auftritt (Cl. A. S. 18, 19,):



(vergl. vorstehend S. 196 u. 203.)
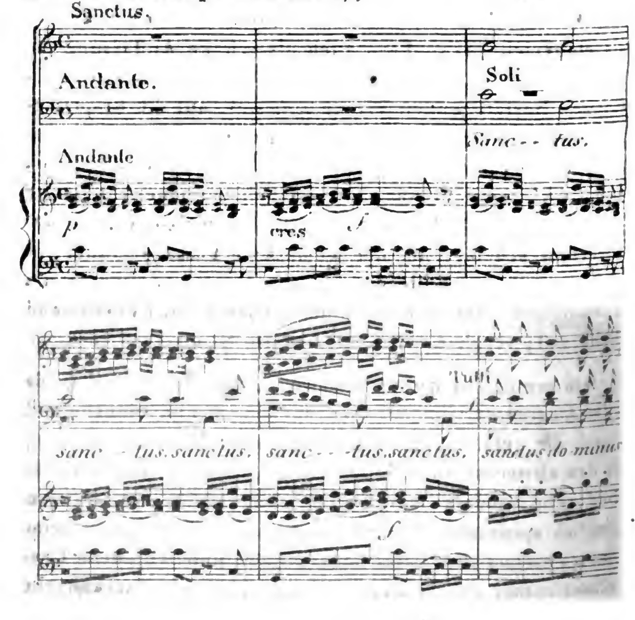
ein schöner Verein der innig fröhlichen Individualität des Ersteren, mit der erhaben kräftigen des zweiten, einmüthig zum Preise des Allerhöchsten; wobei wir es nicht nur als eine richtige, sondern auch als schöne Auffassung erkennen müssen, dass die, den Inhalt des *Gloria*-Textes im Ganzen bestättigenden Worte „*Amen*", auf die ursprüngliche Melodie des *Gloria*, gesungen werden, und, so gesungen, der Wiederholung der Schlussworte des Ganzen, dem „*Cum sancto*", vermählt erscheinen; eine Auffassung welche uns der ästhetischen Wahrheit eben so sehr zu entsprechen scheint, als der gemessene Passagen-Jubel, in welchem, gegen Ende des Satzes, eine Sopranstimme die Freudigkeit ihres Herzens laut werden lässt. (Vorstehend Seite 203; vergl. *Cäcil.* 3. Bd. H. 10, S. 187.).
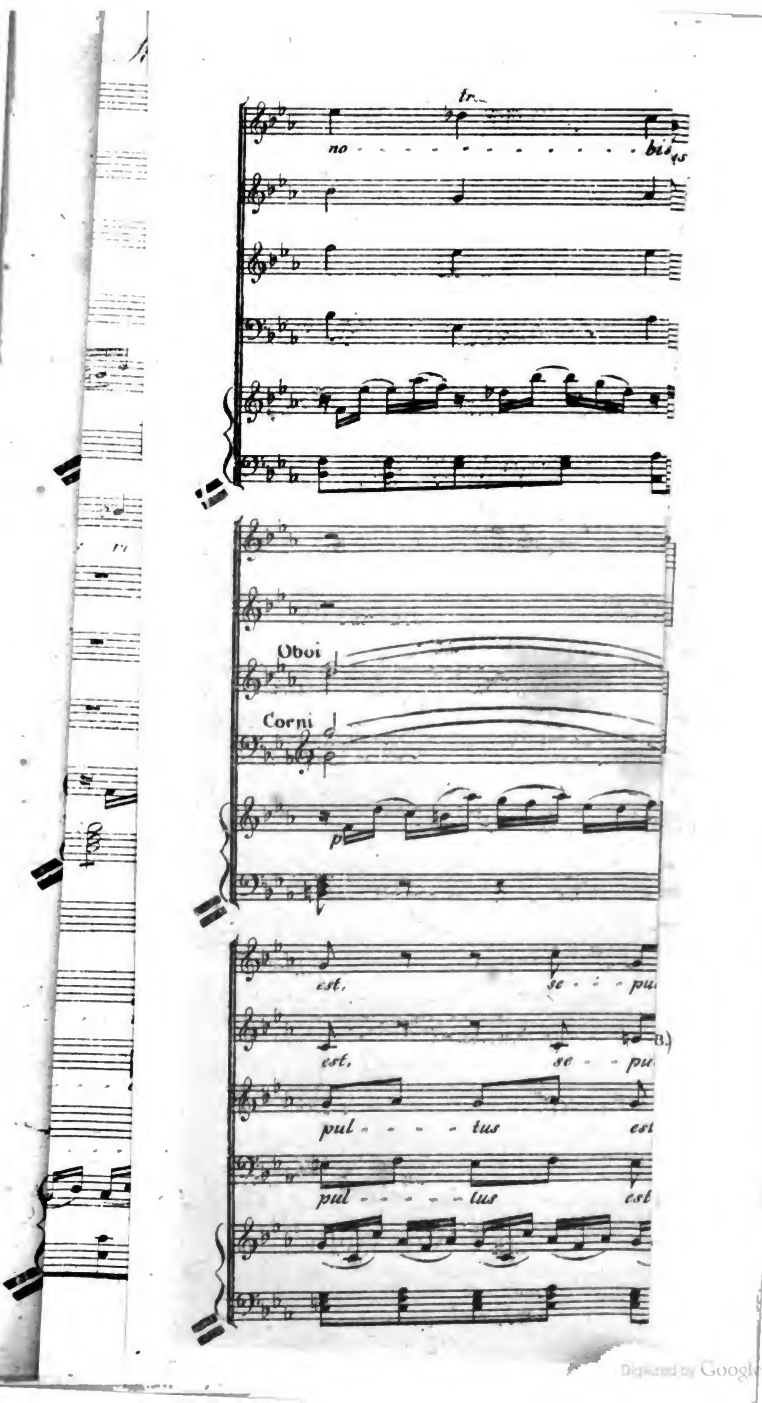
Am wenigsten vorstechend ist freilich das *Credo*, bis zum *Incarnatus*, immer aber anziehend und einnehmend durch die gefällige Einfachheit und Klarheit der Haltung in den abwechselnden Solos der Singstimmen, die, im Glauben selig, mögte man sagen, sich festlich mit Kränzen lieblich spielender Triolen schmücken. — Wie aber beim *Incarnatus* sich Alles höher stimmt und hebt, beim *Crucifixus* immer rührender wird, und bei *Sepultus* zerknirscht
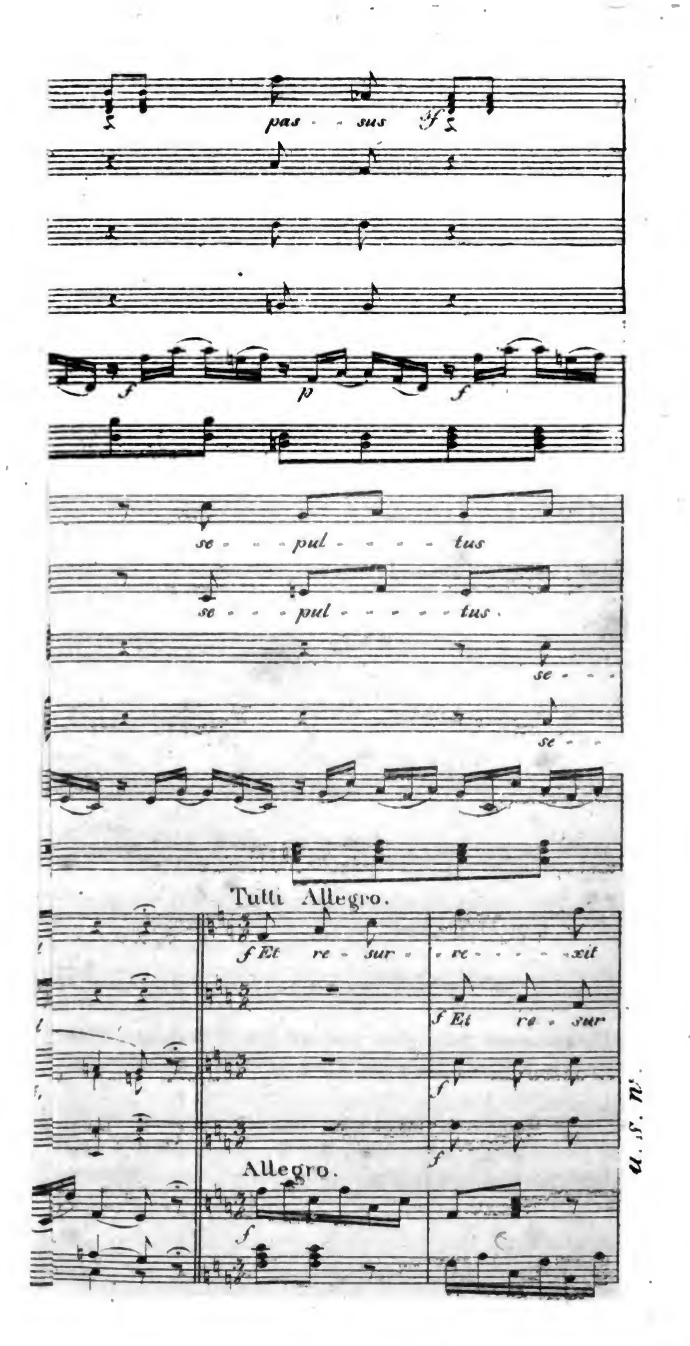
hinsinkt, — das mögen wir weit minder gern beschreiben, als vielmehr die Leser selbst sehen, hören und empfinden lassen. Das beiliegende Notenblatt möge als Verständigungsmittel dienen. — Im achten Tacte ist die Note d der Singbassstimme wohl nur ein Stich- oder Schreibfehler, statt f, wenn nicht gar der Bassgesang dieses Tactes vielleicht es, g, f, as, g, as, b, des, heissen sollte.

Das *Resurexit* u. s. w. steht dem ersten Satze des *Credo* gleich, und wer hier gegen manche, auch von uns gleich im Eingange zugegebene Schwäche, Ausstellungen machen wollte, dem würden wir freilich im Einzelnen Nichts, sondern nur die Trefflichkeit des Ganzen entgegenzusetzen wissen.

Vorzüglich anziehend scheint uns, der alterthümliche Character gottseliger Erbauung, sich in dem Motive des *Sanctus* auszusprechen (S. 37):
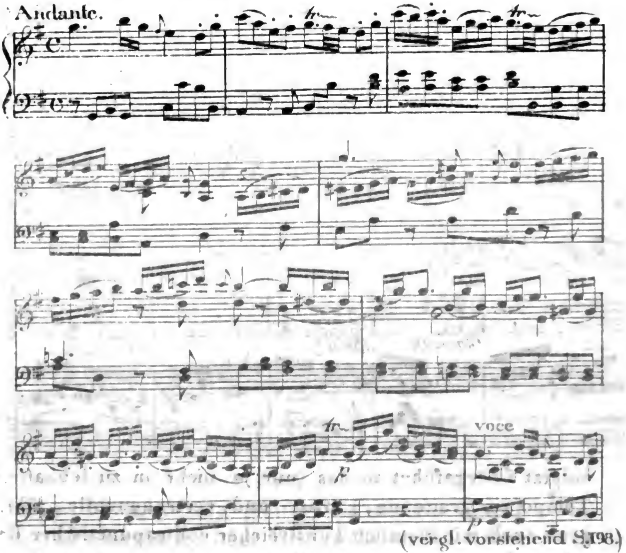



tr
no - - - - - - - - - - - - bis
Oboi
Corni
p
est, se - - pu
est, se - - pu
pul - - - - tus est
pul - - - - - tus est


pas - - sus
se - - - pul - - - - - tus
se - - - pul - - - - - - tus.
se - - -
se - -
Tutti Allegro.
Et re - sur - - re - - - - - xit
Et re - sur
Allegro.
Digitized by Google
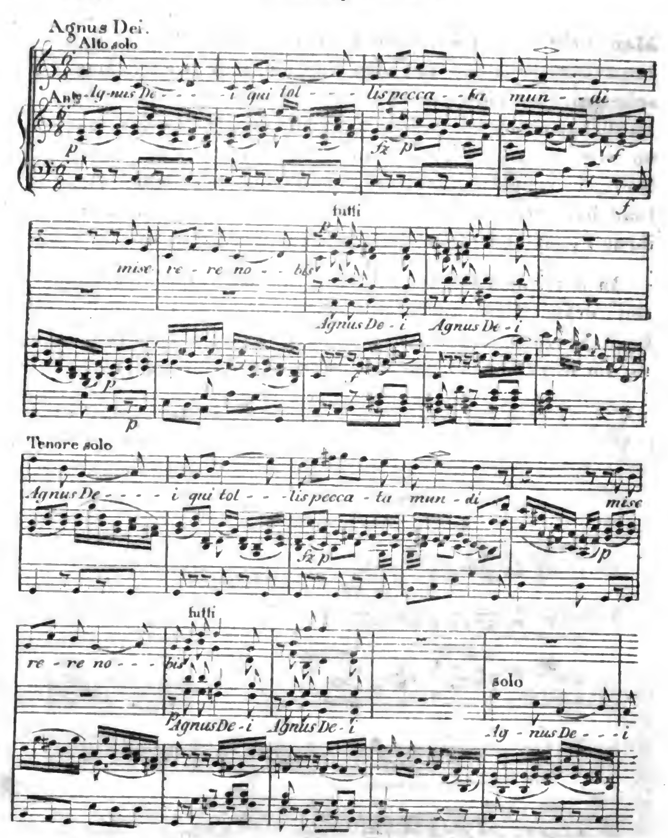
Man sieht ordentlich unsere lieben Väter, Gross- und etwa Urgrossväter, mit den langen und breiten Manschetten, hier hinter den Notenpulten zur Ehre Gottes erbaulich zierlich handtieren, dort auf den Kirchenbänken, so wie die festen Knie, so auch den kräftigen derben Sinn, in religiös gläubiger Demuth vor dem lieben Heiland beugen, man sieht, man hört sie, und muss ihnen, ihrer Pietät und ihren Gesängen gut werden.

In ähnlichem Geist und Sinne ist das *Benedictus* gehalten, dessen Form und Haltung im Ganzen (vergl. vorstehend S. 198 u. f.,) nebenbei einigermasen an das *Benedictus* im Mozartschen *Requiem* erinnert (S. 41);



(vergl. vorstehend S.198.)

und wenn auch nicht ganz mit gleicher Würde und Tiefe, doch mit gleicher Anmuth, Klarheit und frommer Einfalt, ergreift uns das pastorale *Agnus Dei*, ein Wechsel- und Bittgesang einzelner kindlich frommer Beter, von Ausrufungen des gesammten Chores: „*Agnus Dei! Agnus Dei!*" unterbrochen:



zuletzt übergeführt in das (nur ja nicht in zu lebhaftem Tempo zu greifende,) trost- und vertrauenvolle, übrigens auch mit ziemlich kunstreicher contrapunctischer Bearbeitung ausgeschmückte *Dona nobis pacem*, (vorstehend S. 200) den heiligen Act auf würdige Weise abschliessend.

Was im übrigen das Zufällige und Äussere des Werkes und der vorliegenden Ausgabe desselben angeht, so ist die Messe fürs Erste durchaus nicht schwer

ausführbar, und macht auch keinen Anspruch auf ein sehr reichlich besetztes Orchester, indem die Instrumentalbegleitung blos aus 2 Violinen, 2 Violen, und Bass mit Orgel, dann 2 Oboen, 2 Hörnern, 2 Trompeten, und Pauken besteht, wobei überdies nur das Bogenquartett wirklich obligat ist, so dass die Messe ganz füglich auch ohne alle sonstige Instrumente aufgeführt werden kann, obgleich diese die schöne Wirkung oft wundersam erheben, wie z. B. die wenigen gehaltenen Töne der sanfteren Blasinstrumente, bei den oben erwähnten Interjectionen der Sopranstimme im *Kyrie*, — so wie auch die im *Incarnatus*, — die tiefen Töne der Oboe im fünften und sechsten, so wie im 27. Tacte des *Benedictus*, u. dgl. m.

Die Ausgabe ist zweifach, Einmal in ausgesetzten Sing- und Instrumentalstimmen, und einmal als Clavierauszug, welcher, bei der Einfachheit der Instrumentation, füglich statt förmlich instrumentirter Partitur, zum Dirigiren der vollständigen Aufführung in Kirche und Concert, dienen kann, zugleich aber auch, in engeren Kreisen, Singvereinen u. dgl. den Genuss des Werkes mit Pianofortebegleitung gewährt. (Die auf dem Titelblatte des Clavierauszuges stehenden Worte, „*comitante, si placet, clavicimbalo*“, sind in so fern unrichtig, als man unter *si placet* so viel wie *ad libitum* zu verstehen pflegt, da doch die Pianofortebegleitung keineswegs das ist, was man *ad libitum* nennt, sondern unentbehrlich bei der Aufführung ohne Orchester, bei der mit Orchester aber unzulässig. — Es ist darum nothwendig, dieses hier zu erinnern, damit nicht, bei Lesung des oben S. 187 abgedruckten Titels, jemand glaube, in diesem Werke eine rein vocale Messe, oder wenigstens eine solche zu erhalten, welche sich nach Belieben auch ganz ohne Begleitung aufführen lasse.)

Die Bearbeitung des Clavierauszuges ist im Ganzen wohl gut, doch oft sehr frei gearbeitet, indem nicht selten ganze Stimmen welche eine eigenthümliche

Bewegung führen, ganz ausgelassen, und nicht einmal durch kleine Nötchen angedeutet sind, welches letztere doch, (zumal in Ermangelung einer vollständigen Partitur,) wenigstens wünschenswerth gewesen wäre, wie z. B. in Ansehung der arpeggirenden Sechzehntelpassagen der Altviolen in den sieben ersten Tacten des *Gloria*, und späterhin der ähnlichen in der zweiten Violine, — der Eintritte der Blasinstrumente im *Incarnatus*, u. dgl. — wogegen der Hr. Arrangeur die leichte Spielbarkeit seines Auszuges an einigen Orten höchst unnöthig einer durchaus w i r k u n g s l o s e n Vollstimmigkeit aufopfert, z. B. S. 23 T. 2; S. 31, T. 18; S. 32, T. 10.

Den ausgesetzten Singstimmen ist übrigens, um mehrseitige Brauchbarkeit zu fördern, neben dem lateinischen, auch ein leidlicher t e u t s c h e r T e x t beigefügt. Dass dieser letztere nicht auch im Clavierauszuge steht, ist wohl kein wesentlicher Mangel.

Im Übrigen ist das Äussere der Auflage nett und anständig, und der Stich, einzelne Irrungen *) abgerechnet,

*) Ausser den vorstehend auf S. 205 u. 214 erwähnten Stichfehlern, sind noch folgende erwähnenswert: Auf S. 20: *terra* statt *terrae*, in allen Stimmen, und so auch selbst in alle vier ausgesetzte Singstimmen übergegangen; — auf Seite 23, Tact 10, sollte die vierte Note der rechten Clavierhand $\bar{\bar{d}}$ statt $\bar{\bar{c}}$ sein. — Seite 25 steht, statt *virgine*, *virgino*; — S. 26, im letzten Tacte sind gar sämmtliche Noten der Sopranstimme unrichtig, und sollten, statt $\bar{\bar{as}}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{as}$ $\bar{ces}$, vielmehr f, $\bar{h}$, $\bar{\bar{f}}$, $\bar{as}$ heissen, (ohne Zweifel eine Folge untergelaufener Verwechslung des Sopranschlüssels mit dem Violinschlüssel, welche aber leider auch in die ausgesetzte Sopranstimme, S. 4, Z. 8, übergegangen ist.) — Dass auf S. 26 das d der Bassstimme nur ein Schreibfehler zu sein scheint, haben wir schon S. 214 erwähnt. — Auf S. 27, im vorletzten Tacte, sollte die erste Note der letzten Triole ohne Zweifel $\bar{\bar{c}}$ statt $\bar{\bar{d}}$ sein, obgleich auch hier in der ausgesetzten ersten Violinstimme dasselbe $\bar{\bar{d}}$ steht, also wahrscheinlich in Folge eines Schreibfehlers in der Partitur, welchen Stecher und Arrangeur für gut an-

correct genug. In den ausgesetzten Instrumentalstimmen sollte jedoch, und zwar namentlich in den beiden Violinen, die Schrift grösser und besser ins Auge fallend sein. Der Preiss ist mässig. **)

Die Redaction.

---

genommen haben. — Ebenfalls S. 27 des Clav. Auszuges, vor der ersten Bassnote, ist das ♮ vergessen. — S. 32 steht *uno sancta*, statt *unam sanctam*, und eben so auch in der ausgesetzten Tenorstimme. — S. 33 steht viermal *expedo* statt *expecto*, und auch dies ist in alle vier ausgesetzte Stimmen übergegangen, — so wie auch, auf pag. 36, *spiritum sanctu*, statt *sanctum*. Auf S. 38, T. 3, in der rechten Clavierhand, sollte die zehnte Note c̄, — und S. 40 im vorletzten Tacte die sechste Note f̄ sein; ersterer Fehler ist gleichfalls in die beiden ausgesetzten Violinstimmen, S. 7, Z. 6 und S. 6, Z. 9, übergegangen. — Auf S. 48 ist, von T. 3 zu 4, und von T. 12 zu 13, die anstössige Textunterlegung wohl blos Schreib- oder Stichfehler, wie füglich aus der Parallelstelle S. 49, T. 5 zu 6, zu entnehmen: indessen finden auch diese Querstände sich gleichfalls in den ausgesetzten Singstimmen. — Möge die Verlaghandlung die mehrfältigen Irrungen zu Gunsten künftiger Abdrücke noch auf den Platten nachbessern lassen, so wie doch auch auf den Titelblättern das barbarische „*a Michaeli Haydn composita*“.

Zu rügen ist übrigens auch die Unart des Stechers, welcher mehrmal, und noch obendrein überall ohne Noth, die Notenzeilen im halben Tacte abbricht, und dadurch das Lesen auf unangenehme Weise erschwert: S. 9, 11, 15, 17, 40, 43, 44, ja sogar von S. 38 zu 39 hinüber, auf höchst störende Weise, grade im Augenblick wechselnder rhythmischer Noteneintheilung, — und auf gleiche Weise auch vielfältig in den ausgesetzten Stimmen.

d. Rd.

**) Wir müssen in dieser Beziehung ein Unrecht hier wieder gut machen, die wir vorstehend auf S. 187 gegen die Verlaghandlung begangen, indem wir die Bogenzahl von Nr. 1. nur auf 15 Bogen angegeben. Es beträgt nämlich der Clavierauszug allein 15 Bogen; da aber demselben die ausgesetzten vier Singstimmen mit angeheftet sind, so erhält der Käufer damit nicht 15, sondern 24 Bogen.

d. Rd.

Aus M. Haydns Leben.

Gelegenheitlich des vorstehend besprochenen Joh. Mich. Haydnschen Werkes, sei es uns erlaubt, den Lesern einige, den frommen und tiefen Kunstsinn dieses Tondichters characterisirende Anekdoten aus seiner vorstehend auf S. 209 erwähnten Biographie hier mitzutheilen.

Bald nach dem Erscheinen der Jahreszeiten seines unsterblichen Bruders Joseph, sandte Michael einem seiner vertrautesten Freunde ein sorgfältig von Stichfehlern gereinigtes und in den Chören beziffertes Exemplar der gestochenen Partitur, mit folgendem Briefe zu:

„Salzburg den 8. May 1806.

„Empfangen Sie dieses Oratorium mit Ehrfurcht und „Andacht! — die eingelegten Zettel deuten auf Stellen, „die mir vorzüglich gefallen haben. Bey den Arien etc. „finden Sie keines, sonst hätte das Buch wie ein Igel „aussehen müssen. Besonders scheint mir die Stelle: „Und Liebe girrt das zarte Taubenpaar, S. 76, „sehr gelungen zu seyn. Sie werden dort und da ganz „überrascht werden; und was mein Bruder in seinen Chö„ren mit der Ewigkeit treibt, ist etwas Ausserordentli„ches. Leben Sie wohl, mein Bester! Ich sehe Sie schon „im Geiste beym Klavier sitzen, bisweilen lächeln, bis„weilen gerührt zum Himmel aufblicken u. s. f. — Leben „Sie wohl, aber denken Sie auch bisweilen an Ihren

„Freund *Haydn* mppr."

Auf rührende Weise characterisirte sich sein kindlich demuthvoller Künstlersinn nach einer von seiner Kaiserin erhaltenen Audienz, bei welcher ihm erlaubt wurde, derselben eine für sie componirte Messe zu überreichen.
Die Kaiserin empfing den verdienstvollen Künstler mit Huld, und sagte ihm, unter Anderem: „Sie haben mir „doch die Sopranstimme nicht zu schwer gesetzt? ich sin„ge sie selbst. O ich kenne einige Ihrer Compositionen, „besonders ihr *Requiem*, recht gut, und liebe sie," u. s. f.
Als der ganz entzückte Haydn seinen Pfarrer mit vollem Munde hierüber referirte, bediente er sich, unter anderen Herzensergiessungen, auch des Ausdruckes: *Nunc dimitte servum tuum, Domine! quia viderunt oculi mei!* —

Vorzüglich interessant aber ist uns eine Äusserung unseres Haydn über Mozart: „Hätte der länger gelebt, „er hätte uns eine ganz neue Musik gegeben."

d. Rd.

Sammlung zwei-, drei- und vierstimmiger Gesänge, Lieder, Motetten, und Choräle für Männerstimmen, von verschiedenen Componisten. Zunächst für Gymnasien und Seminarien, dann auch für akademische Schullehrer- und andere Vereine, zu ernsteren Zwecken. Herausgegeben von J. G Hientzsch, erstem Lehrer am Königl. Seminar für evangelische Schullehrer zu Breslau. Zweites und drittes Heft. Gedruckt auf Kosten des Herausgebers bey Gràss, Barth und Comp. zu Breslau 1825 und 1826.
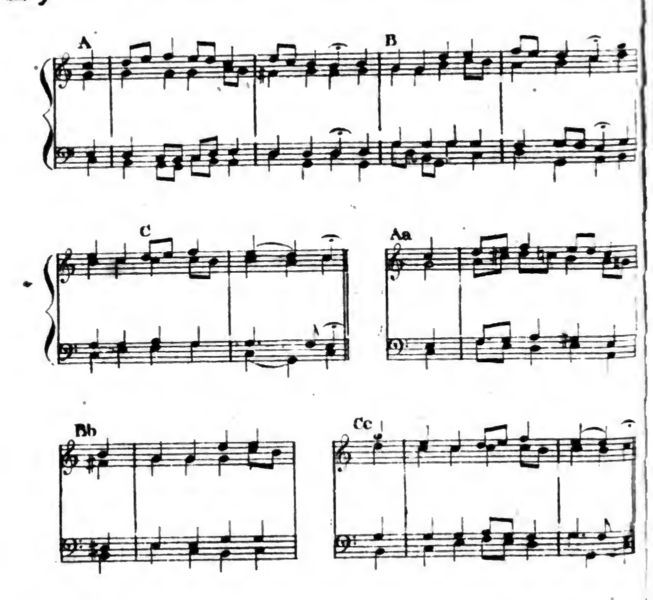
Der würdige Herausgeber hat durch diese beyden Sammlungen, theils ursprünglich für Männerstimmen geschriebener, theils von ihm erst dazu eingerichteter wahrhaft einem Bedürfnisse unserer Zeit abgeholfen.

Man findet in diesen zwei Heften Gesänge von Nägeli, Kähler, Schnabel, Himmel, Wanhal, Flor, Klein, Reichardt, Graun, Gebhardi, Schmidt, Kreutzer, Schulz, Hiller, Hering, Bergt, B. A. Weber, Albrechtsberger, Breidenstein, Fasch, Rembt, Karow, Kloss, Dorn, Telemann, Ries, Berner, Dittersdorf, Neukomm, Salieri, Krüger, C. M. v. Weber, Decius, Neithardt, Hofmeister, Mozart, Klage, Mehul, Drechsler, Marschner, Wessely, etc. Schon viele der obigen Namen bürgen für den Werth der Gesänge, und es ist sehr zu billigen, dass der Herausgeber Gesangstücke nicht nur von neueren, sondern auch von älteren Meistern auswählte.

Die Bearbeitung derselben hinsichtlich des Stimmenflusses ist grösstentheils lobenswerth, und wer es weiss, welche schwere Aufgabe es ist, Gesänge für Männerstimmen einzurichten, der wird dem Verfasser seinen Beyfall nicht versagen.

Ref. kann jedoch nicht unbemerkt lassen, dass er hie und da Härten gefunden hat, wie z. B. Heft 2, S. 35 in dem 2ten Theile des Chorals: „Kommt Menschenkinder“

Fig. *A*), wo der, im Choral ziemlich lang währende durchgehende Ton ē der Oberstimme eine gewisse unangenehme Härte verursacht, welche leicht vermieden werden konnte, hätte es dem Tonsetzer gefallen, dem besagten Tone ē eine eigene Harmonie zu verleihen, wie bey *Aa*)



Bei drei- und vierstimmigen Gesängen sollten sogenannte Durchgangsnoten so viel wie möglich vermieden werden, besonders bei Choralen, weil sie hier, wegen des langsamen Tempo, am hörbarsten sind.

Eben so findet Ref. eine ziemlich unangenehme Monotonie darin, dass bey *B*) das g und ḡ erst so ganz leer auf- und dann im Basse nur die schaale Unterquarte d hinzutritt, welches alles durch eine harmonische Behandlung wie bei *Bb*) harmonischer und überhaupt wohlklingender erscheinen würde; und so möchte auch der Be-

handlung bei *C*) die bei *Cc*) wohl vorzuziehen gewesen seyn, um den widrigen Anschlag des e gegen das f des Basses, so wie auch die Septimenparallelen des Soprans gegen den Bass



zu vermeiden und zugleich der Modulation Reiz und Mannigfaltigkeit zu verleihen.

Der Stich ist gut; die gröberen Druckfehler sind in einem beigefügten Verzeichnisse angemerkt und ausser diesen sind dem Ref. keine besonders aufgefallen. Die häufig vermisst werdenden Bindungs- und Schleifungszeichen wird jeder sorgliche Lehrer beim Gebrauche leicht nachtragen können.

Ref. schliesst übrigens diese Anzeige mit der Versicherung, dass ihm diese Sammlungen im Ganzen wahres Vergnügen gewährt haben, und mit dem Wunsche, dass der werthe Verfasser bald die Fortsetzung folgen lassen möge, — ein Wunsch, den gewiss viele mit ihm theilen.

Ch. H. Rink.

Ein noch ungedruckter (?)

Brief Mozarts.

Es sind nun volle eilf Jahre, dass die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung, in ihrem Blatte Nr. 34 v. 23. Aug. 1815, S. 561-566, ein „*Schreiben Mozarts an den Baron von* . . . . .“, „mit diplomatischer Genauigkeit abgedruckt“ und mit dankenswerthen erläuternden Anmerkungen lieferte.

Im Monat Juni laufenden Jahres 1826 fand man in dem, in Paris erscheinenden *Journal général d'annonces d'objets d'arts et de librairie*, Nr. 47 und 49, v. 14. und 21. Juny 1826, S. 409, 410, 425, 426, einen Artikel mit der Überschrift: „Variétés. *Musique. Lettre inédite de Mozart*“, worin den Franzosen der, bis dahin wie es scheint noch unübersetzte Brief, als noch nie gedruckt, (*inédite*), in französischer Übersetzung zum Besten gegeben wird.

Der Übersetzer nimmt es mit der Treue der Übersetzung nicht eben genau, und lässt seinen Autor nicht selten etwas ganz Anderes und wesentlich Verschiedenes sagen. — Doch was geht das uns Teutsche an! —

Das aber geht uns an, dass die, seit ... bei ... in ... erscheinende teutsche Zeitschrift ...*), den französischen

*) Da es uns nicht wesentlich nothwendig scheint, das Blatt zu nennen, und dasselbe und die Art und Weise wie es sich Stoff einsammelt, noch mehr bloszustellen als es schon selbst gethan, so haben wir die obigen Namens- und übrigen Bezeichnungen ausgestrichen. *D. Red.*

Artikel wirklich für einen neuen Fund haltend, und statt sich etwa nach der Quelle woraus er geschöpft, nach dem der französischen Übersetzung zum Grunde liegenden Originale, zu erkundigen, um wo möglich dieses ihren Lesern mitzutheilen, nichts eiligeres zu thun wusste, als die französische Übersetzung frischweg wieder ins teutsche zu übersetzen, und sie so, retravestirt, unter der Überschrift:

„*Ein noch ungedruckter Brief Mozarts.*"
„(Aus dem *Journal général* etc.)"

in ihrem Blatte Nr. 8, vom 23. Aug. 1826, dem teutschen Vaterlande zu schenken.

Wie bei einer solchen Überüber- oder Rückübersetzung der Geist und die Eigenthümlichkeit des interessanten Originals verunstaltet werden und verloren gehen musste, kann man sich unbesehens vorstellen, und es könnte wohl zur Belustigung der Leser der *Cäcilia* dienen, hier ein Assortiment einiger der schönsten Proben, wie, durch falsche, unrichtige und missverstehende Übersetzung, sogar häufig ein ganz verschiedener Sinn untergeschoben ist, zu liefern, und ein, theils lächerliches, theils ärgerliches Vademecum aus dem belobten ....blatt aufzustellen; allein ich will solche ausführliche Exposition sehr gerne unterlassen,*)

---

*) Nur als Nachweisung, sowohl des Einen, als des Anderen, will ich hier hindeuten auf das Original in der Leipz. m. Z. 6, 7, verglichen mit der Travestie Z. 5, 6; — dort S. 564, Z. 4, 5, 6, hier S. 58, Z. 7, 8; — dort Z. 13, 14, hier Z. 16 bis 18; — dort S. 563, Z. 7 bis 15, hier S. 59, Z. 13 bis 20; — dort S. 564, Z. 17 und 18, welche hier, S. 60, Z. 2 v. u. ganz fehlen; — dort Z. 31 bis 34, hier S. 61, Z. 12 bis 17; — dort Z. 37 bis 41, hier Z. 20 bis 27; — dort S. 565, Z. 1, hier S. 61, Z. 1 und 2 v. u.; — dort Z. 10, 11, hier S. 62, Z. 7 bis 10; — dort Z. 14 bis 16, hier S. 12 bis 16; — dort Z. 24 bis 26, hier Z. 23 bis 25; — dort Z. 28,

indem Dergleichen weder meinem Geschmacke zusagt, noch der Tendenz der *Cäcilia* entsprechen würde, und die Absicht meines gegenwärtigen Artikels keine andere ist, als: nur allein die Lesewelt zu warnen, und namentlich diejenigen, welche den französisirt-wiederverteutschten Brief in jenem Blatte etwa für *echt* hingenommen haben, von dem eigentlichen Verhalte, und insbesondere davon zu unterrichten, dass sie den *echten* Brief in dem oben angeführten Blatte der Leipz. mus. Zeitung finden können; und um dieser gemeinnützigen Bestimmung willen wird dem gegenwärtigen Aufsatze hoffentlich ein Platz in der *Cäcilia* zu gönnen sein. *Zyx.*

---

hier Z. 27, 28; — dort Z. 29 bis 34, hier Z. 28 bis 31, und andere Varianten mehr, welche alle freilich nur gar zu sehr contrastiren gegen die von der Redaction der Leipz. mus. Ztg. ihrer Mittheilung des echten Originals beigefügte Vorerinnerung: „Wir meynen aber", so heisst es darin, „wir meynen aber: so etwas muss mit diplomatischer „Genauigkeit gedruckt werden, oder gar nicht."

Zyx.

Jean Paul Fr. Richters
musikalischer Stammbaum
und früheste Bildung zur Tonkunst.

Musikfreunden wird es gewiss nicht uninteressant sein, aus dem so eben erscheinenden ersten Bändchen der Selbstbiographie unseres *J. P. F. Richter*, „*Wahrheit aus Jean Paul's Leben*, Breslau 1826" zu erfahren, dass der herrliche Mann durch zwei Generationen von väterlichen Seite aus musikalischem Geblüte entsprossen ist.

Sein väterlicher Grossvater, Johann Richter, war erst Cantor in Rehau, dann Cantor und Organist in Neustadt an der Culm. Dessen Sohn, Johann Christian Christoph Richter, (Jean Pauls Vater), war erst Organist und Tertius in Wonsiedel am Fichtelgebirge, woselbst J. Paul am 21. März 1763 geboren wurde, dann Pfarrer auf dem Dorfe Joditz, und später in Schwarzenbach an der Saale, übrigens ein sehr beliebter Tonsetzer, und vorzüglich Kirchencomponist.

Doch es sei uns erlaubt, unsern J. Paul diese seine Abstammung selbst erzählen zu lassen, indem wir aus dem Büchlein das auf Musik Beziehliche fast ganz mit des Verklärten eigenen Worten zusammenstellen.

„Mein Vater," so erzählt er uns am angef. O. S. 5, und an mehreren weiteren Stellen, „war der

Sohn des Rektor Johann Richter in Neustadt am Culm. Man weiss nichts von diesem, als dass er im höchsten Grade arm und fromm war. Kommt einer von seinen zwei noch übrigen Enkeln nach Neustadt, so empfangen ihn die Neustädter mit dankbarer Freude und Liebe; alte erzählen, wie gewissenhaft und strenge sein Leben und sein Unterricht gewesen, und doch, wie heiter! Noch zeigt man in Neustadt ein Bänkchen hinter der Orgel, wo er jeden Sonntag betend gekniect; und eine Höle, die er sich selber in dem sogenannten kleinen Culm gemacht um darin zu beten, und welche noch den Fernen offen stand, in welchen sein feuriger Sohn — obgleich nur für ihn zu feurig — mit den Musen und der Penia spielte. Die Abenddämmerung war eine tägliche Herbstzeit für ihn, worin er einige dunkle Stunden in der ärmlichen Schulstube auf und abgehend, die Ernte des Tags und die Aussaat für den Morgen unter Gebeten überschlug. Sein Schulhaus war ein Gefängniss zwar nicht bei Wasser und Brod, aber doch bei Bier und Brod; denn viel mehr als beide — und etwa frömmste Zufriedenheit dazu — warf ein Rektorat nicht ab, das obwol vereinigt mit der Kantor- und Organistenstelle, doch dieser Löwengesellschaft von 3 Ämtern ungeachtet, nicht mehr abwarf als 150 Gulden jährlich. An dieser gewöhnlichen baireutischen Hungerquelle für Schulleute stand der Mann, der zuvor Kantor in Rehau gewesen war, 35 Jahre lang, und schöpfte. Allerdings hätt' er mehre oder mehr Paar Bissen oder Pfennige gewonnen, wär' er

Bair. d. 11 Okt.
1824

Der dankenden Antwort auf
Ihre [struck] gütigen Mittheilungen
entgegenstehen bloß ein paar
Augen, von denen das eine
gar nicht sieht und das andere
nur mühsam vermag durch
eine Brille. Der Weise meines
des geistigen Hervorbringens
widersetzt alles Diktieren. Die
Zeit wird sie wohl einmal
[illegible] und ästhetische Kräfte
wiederbringen

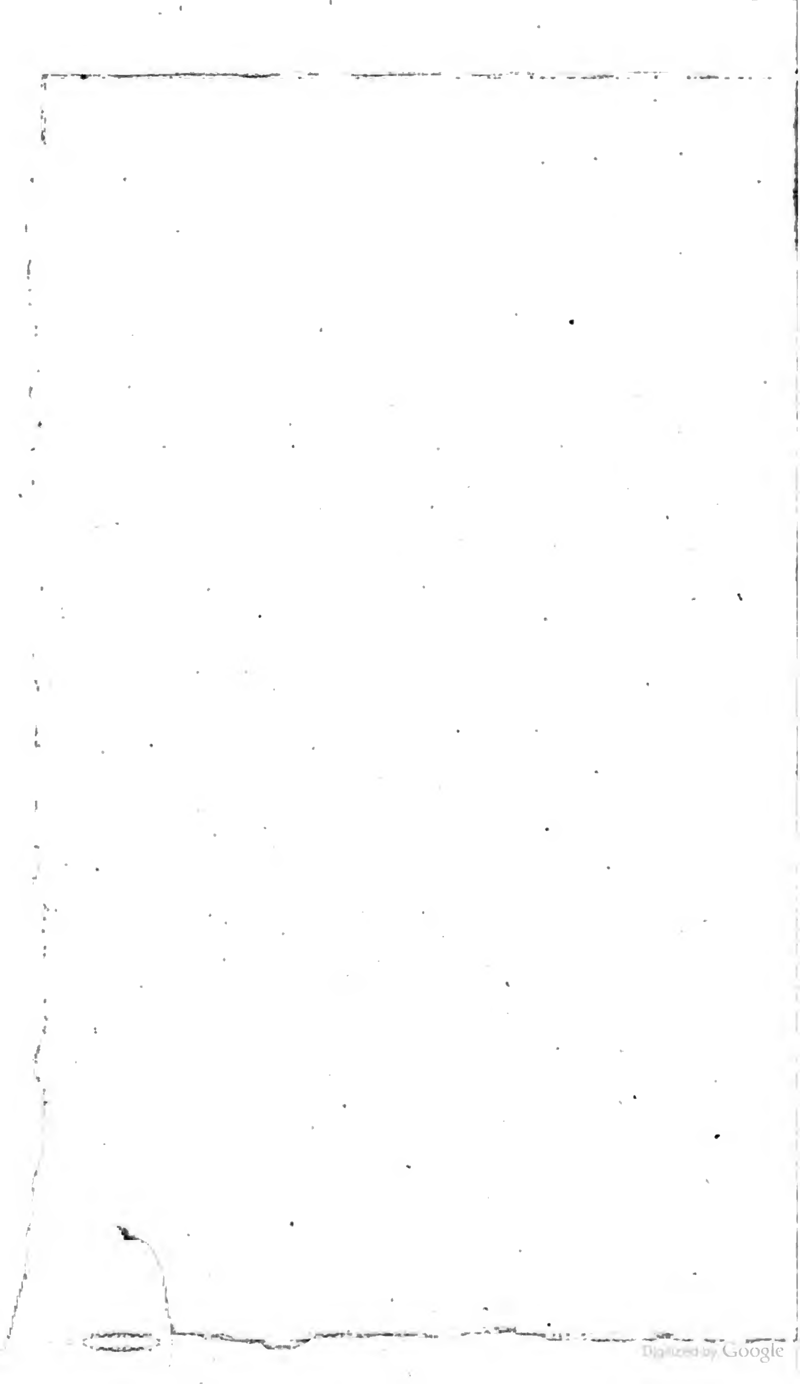
Aber statt meiner schick'
ich Ihrer Cäcilia einen Pfenni-
[illegible], das ihr mehr die-
nen und bringen kann als
ich selber. Der untersuchende
Aufsatz ist vom hiesigen Doktor
Walther, einem der vortrefflichsten
Verfass. der Werke über die Physi-
ologie — der seiner Wissenschaft
und seiner Naturphilosophie einem
vieljährigen Studium — der

Tonkunst hervorbringt, die
Originalität seiner Unter-
halt[illegible] mag entscheiden,

ob er verdiene, in die Zeit-
-Geschichte Ihrer Cäcilia auf-
genommen zu werden.
Verzeihen Sie dem
Augenkranken Kürze und
einseitigen Schreiben

Ihr

ergebenster
Jean Paul Fr. Richter



weiter gerückt, z. B. zu einem Landpfarrer hinauf. So oft die Schulleute ihre Kleider wechseln, z. B. den Schulmantel mit dem Priestermantel, so bekommen sie bessere Kost, wie die Seidenraupen bei jeder neuen Häutung reicheres Futter erhalten, so dass ein solcher Mann die Vermehrung seiner Einkünfte durch das Vermehren seiner Arbeiten so weit treiben kann, dass er einem mit Wart- oder mit Gnadengeldern oder überhaupt hohen quiescirten Staatsbeamten nahekommt, dessen fünf Notenlinien von Treffern durch die ganze Partitur der Kammer bei allem Pausieren des Instruments durchgeführt wird.

Wenn indess mein Grossvater die Eltern seiner Schüler Nachmittags besuchte, mehr der Schüler als der Eltern wegen, so brachte er von dem vorhin erwähnten Bier und Brod, bei welchem er lebenlang sass, sein Stück Brod in der Tasche mit, und erwartete als Gast blos ein Kännchen Bier. Es traf sich aber endlich im Jahre 1763 — eben in meinem Geburtjahr — dass er am 6. August, wahrscheinlich durch besondere Konnexionen mit Höheren steigend, eine der wichtigsten Stellen erhielt, wogegen freilich Rektorat und Stadt und der Culmberg leicht hinzugeben waren, und zwar zählte er gerade erst 76 Jahre, 4 Monate und 8 Tage, als er die gedachte Stelle wirklich erhielt im Neustädter Gottesacker; seine Gattin aber war ihm schon 20 Jahre vorher dahin vorausgegangen in die Nebenstelle. — Meine Eltern waren mit mir als 5 Monat altem Kinde zu seinem Sterbelager gereiset. Er war im Sterben, als ein

Geistlicher (wie mir mein Vater öfter erzählte) zu meinen Eltern sagte: lasset doch den alten Jakob die Hand auf das Kind legen, damit er es segne. Ich wurde in das Sterbebett hineingereicht, und er legte die Hand auf meinen Kopf — — Frommer Grossvater! Oft habe ich an deine im Erkalten segnende Hand gedacht, wenn mich das Schicksal aus dunkeln Stunden in hellere führte, und ich darf schon den Glauben an deinen Seegen festhalten in dieser von Wundern und Geistern durchdrungenen, regierten und beseelten Welt!

Mein Vater, in Neustadt 1727 den 16. Dezember geboren — fast mehr zum Winter des Lebens als gleich mir zu einem Frühling, würd' ich sagen, hätte seine Kraftnatur sich nicht auch in Eisberge gute Häfen einzuschneiden vermocht — konnte das Lyceum in Wonsiedel, wie Luther die Schule in Eisenach, nur als sogenannter *Alumnus* oder armer Schüler geniessen oder erdulden; denn wenn man 150 fl. jährliche Einnahme gehörig unter Vater, Mutter und mehre Schwestern vertheilte, so musste auf ihn selber gerade gar nichts kommen, als höchstens das *Alumnus*-Brod. Darauf bezog er das *Gymnasium poeticum* in Regensburg, um nicht nur in einer grössern Stadt zu hungern, sondern auch darin statt des Laubes die eigentliche Blüte seines Wesens zu treiben. Und diese war die Tonkunst. In der Kapelle des damaligen Fürsten von Thurn und Taxis — des bekannten Kenners und Gönners der Musik — konnte er der Heiligen, zu deren Anbetung er geboren war, dienen. Klavier und Generalbass

erhoben ihn zwei Jahrzehende später zu einem geliebten Kirchenkomponisten des Fürstenthums Baireut. An Charfreiabenden erfreute er oft sich und uns Kinder mit den Darstellungen der heiligen Allmacht, womit an eben diesen Tagen die Töne in katholischen Kirchen die Seelen hoben und heiligten. – – –

Darauf studierte er statt der Tonkunst in Jena und Erlangen Theologie; vielleicht blos um in Baireut, wo sein Sohn alle diese Nachrichten sammelt, als Hauslehrer eine Zeit lang, d. h. bis in sein 32stes Jahr, sich abzuplagen. Denn schon 1760 rang er dem Staate den Posten eines Organisten und Terzius in Wonsiedel ab; und machte sonach unter dem baireuter Marggrafen mehr und früheres Glück als jener Candidat in Hannover, wovon ich gelesen, welcher 70 Jahre alt wurde und doch keine andere Kirchenstelle bekam, als eine darneben im Kirchhofe.

Nur einen einzigen Fehlentschluss meines Vaters könnte man vielleicht auf die Rechnung der Dürftigkeit setzen, dass er nämlich, anstatt sich mit seinem ganzen musikalischen Herzen der Tonmuse zu geloben, sich wie ein Mönch dem Predigtamte hingab und dass er sein Tongenie in eine Dorfkirche begraben liess. – – –

Aber mein Vater wurde im Grunde weder sich noch der Ton-Muse untreu. Besuchte sie ihn denn nicht als alte Geliebte im Nonnengewande der heiligen Jungfrau und brachte ihm im einsamen tonlosen Pfarrdorf Joditz jede Woche Kirchenmusiken mit? — Und auf der anderen Sei-

te wohnte noch eine andere Kraft neben seiner musikalischen in ihm und suchte ihren Spielraum, die Kanzel; denn wenn gewöhnlich der grosse Tonkünstler nach einer alten Bemerkung das sinnliche Trinken und nach Lavater das sinnliche Essen sucht, und so der Kapellmeister als sein Selbkellermeister und als sein Selbspeisemeister erscheint: so hört man eben nicht, dass sie besondere Kanzelredner dabei waren. Beredsamkeit, die prosaische Wand- und Thürnachbarin der Poesie, wohnte im Predigerherzen meines Vaters; und dieselben Sonnenstralen des Genius, die am Morgen seines Lebens in ihm, wie in einem Memnons-Bild, Wohllaute weckten, vereinigten später auf der Kanzel warmes Licht und den Donner der Gesetzpredigten." – – –

„Der Tonkunst" (so fährt Jean Paul die Erzählung seiner Joditzer Lebensperiode fort) „war meine Seele (vielleicht der väterlichen ähnlich) überall aufgethan, und sie hatte für sie hundert Argus-Ohren. Wenn der Schulmeister die Kirchengänger mit Finalkadenzen heimorgelte: so lachte und hüpfte mein ganzes kleines gehobnes Wesen wie in einen Frühling hinein; oder wenn gar am Morgen nach den Nachttänzen der Kirchweihe, welchen mein Vater am nächsten Sonntage lauter donnernde Bannstrahlen nachschickte, zu seinem Leidwesen die fremden Musikanten sammt den gebänderten Bauerpurschen vor der Mauer unseres Pfarrhofes mit Schallmeien und Geigen vorüberzogen: so stieg ich auf die Pfarrhofmauer, und eine helle Jubelwelt durchklang

meine noch enge Brust, und Frühlinge der Lust spielten darin mit Frühlingen, und an des Vaters Predigten dacht' ich mit keiner Sylbe. Stunden widmete ich auf einem alten verstimmten Klavier, dessen Stimmhammer und Stimmenmeister nur das Wetter war, dem Abtrommeln meiner Phantasieen, welche gewiss freier waren als irgend kühne in ganz Europa, schon darum, weil ich keine Note kannte und keinen Griff und gar nichts; denn mein so klavierfertiger Vater wiess mir keine Taste und Note.

Aber wenn ich doch zuweilen — wie gute neue Tonsetzer für Seil- und Hexentänze und Finger auf Klaviersaiten — eine kurze Melodie und Harmonie von drei bis sechs Saiten aufgriff: so war ich ein seeliger Mann und wiederholte den Fingerfund so unaufhörlich, wie jeder gute neuere deutsche Dichter einen Gehirnfund, womit er den ersten Beifall erworben; weil er, freundlicher handelnd als Heliogabalus, der den Koch einer schlechten Brühe so lange zum Fortessen derselben verurtheilte, bis er eine bessere ausgeforscht, umgekehrt die Lesewelt vielmehr mit einer trefflichen Brühe viele Leipziger Messen hindurch bewirthet, bis sie so abgestanden schmeckt wie die schlechte des kaiserlichen Kochs. – – –

Um dieselbe Zeit (Winterabends) geschah es dann, dass wir Kinder uns auskleiden und in blossen langen Schlepphemden auf und ab herumhüpfen durften. Idyllenfreuden verschiedener Art wechselten. Entweder trug der Vater in eine mit leeren Folioblättern durchschossene Quartbibel bei jedem Ver-

se die Nachweisung auf das Buch ein, worin er über ihn etwas gelesen; oder er hatte gewöhnlicher sein rastriertes Folioschreibbuch vor sich, worauf er eine vollständige Kirchenmusik mit der ganzen Partitur mitten unter dem Kinderlärmen setzte: in beiden Fällen, im letzten aber am liebsten, sah ich dem Schreiben zu und freute mich besonders, wenn durch Pausen mancher Instrumente schnell ganze Virtelseiten sich füllten. Er dichtete seine innere Musik ganz ohne alle äussere Hülftöne — was auch Reichard den Tonsetzern anrieth — und unverstimmt vom Kinderlärm. Die Kinder sassen spielend alle am langen Schreib- und Esstische, ja sogar auch unter ihm. – – –

Gänge in tiefer Dämmerung und halber Nacht berauschen und begeistern die Jugend. In ihr zog an den Markttagen die Janitscharenmusik durch die Hauptstrassen; und Volk und Kindertross zog betäubt und betäubend den Klängen nach, und der Dorfsohn hörte zum erstenmale Trommeln und Queerpfeifchen und Janitscharenbecken: „In mir — diess sind seine*) eigenen Worte — der ich unaufhörlich nach Tönen lechzete, entstand ordentlich ein Tonrausch, und ich hörte, wie der Betrunkene sieht, die Welt doppelt und im Fliegen. Am meisten griffen in mich die Queerpfeifen ein

*) Der humoristische Biograph spricht in der ganzen Biographie von sich selbst häufig in dritter Person, indem er sich als Biographen, als eine, sich, den Knaben von dem die Biographie spricht aber, als eine andere Person betrachtet. Namentlich hier lässt der Biograph seinen Helden, sich, ordentlich selbstredend auftreten, und spricht so recht eigentlich mit seinen eigenen Worten. *D. R.*

durch melodischen Gang in der Höhe. Wie oft sucht' ich nicht diesen Gang vor dem Einschlafen, wo die Phantasie das Griffbret oder die Tastatur verklungener Töne am leichtesten in die Hand bekommt, wieder zu hören, und wie bin ich dann so seelig, wenn ich ihn wieder höre, so innig selig, als ob die alte Kindheit wie ein Tithon unsterblich geworden, blos mit dem Tone, und damit spräche zu mir! — Ach leichte, dünne, unsichtbare Klänge tragen und beherbergen ganze Welten für das Herz, und sie sind ja Seelen für die Seele.“ Vielleicht schnitten Töne der höheren Oktave am tiefsten ein. Engel behauptet zwar, dass die eigentlichen Wohllaute sich zwischen den tiefen und den hohen Tönen aufhalten; aber man könnte sagen, über beide hinaus liegt eben die poetische Musik. In der dunkeln Basstiefe der niedrigsten Bassklänge woget langsam unten vergangne, abgelaufene Zeit; hingegen die scharfe Höhe der äussersten Diskanttöne schreiet und schneidet in die Zukunft hinein, oder rufet sie heran, indem diese tönen und das Scharfe und Enge aussprechen. So klang mir bei der russischen Feldmusik das hohe scharfe Dareinpfeifen der kleinen Pfeifchen fast fürchterlich, als eine zum Schlachten rufende Bothmäus-Pfeife, ja als ein grausames Früh-Tedeum für künftiges Blutlassen.“

Aus einer etwas späteren Epoche, wo der Vater auf die Pfarrei Schwarzenbach an der Saale versetzt worden war, erzählt unser Jean Paul weiter: „Sogleich nach der Ankunft in Schwarzenbach — noch immer steh' ich im Kursorischen —

bekam ich vom Kantor Gressel Unterricht auf dem Klaviere; — und auch hier, nachdem er nur einige Tanzstücke und später die gewöhnlichsten Choralgriffe und Generalbassziffern erlernte — Gott gebe doch dem armen Knaben einmal einen gründlichen Lehrer, wünsch' ich, *) so wenig auch überall dazu sich Aussicht zeigt — gerieth er bald in seine Selberfreilassung vom Unterrichte, nämlich in Phantasieren auf dem Klaviere und in Aufsammeln und Abspielen aller Klavierstücke, die nur im Orte aufzutreiben waren. Die musikalische Grammatik, den Generalbass, erlernte er durch viel Phantasieren und Notenspielen etwa so wie wir die deutsche durch Sprechen."

So weit der Dichter im vorliegenden ersten Bändchen.

Wie auch sein ganzes übriges Leben vom Zauber der Tonkunst wie mit einem unverwelklichen Blütenkranze durchflochten war, wissen seine Freunde und Verehrer aus seinen Werken.

Noch in der letzten Periode seines schönen Lebens wollte er auch für unsere *Cäcilia* thätig werden; das eintretende Nachlassen seiner physischen Sehkraft aber, (zu deren Schonung er sich grünen Papiers zum Schreiben bedienen musste,) verzögerte seine Mitarbeit bis zu seinem Tode. —

Die hierneben gegebene Abbildung der letzten seiner handschriftlichen Äusserungen hierüber werden unsere Leser als theure Reliquie des herrlichen Todten verehren.

Die Red.

*) Vergl. die vorige Anm.

Berichtigende Notiz.
Die Enstehungsgeschichte
des Mozart'schen Requiem
betreffend.

Um auch selbst minder wesentlich erhebliche Notizen über den fraglichen Gegenstand dem Publikum nicht lange vorzuenthalten, will ich sogleich die, einen Nebenumstand berichtigende Nachricht bekannt machen, welche mir von dem Herrn Verfasser der, in meinen „Ergebnissen" (*Cäcil.* Heft 16.) unter Nr. XXVI, inhaltlich mitgetheilten Briefe, so eben gegeben wird. Der genannte Herr Correspondent hatte nämlich seitdem Gelegenheit, seine dort genannte Verwandte, Fräulein Therese Obermayer, nach vielen Jahren weiter Trennung, unverhofft wiederzusehen, sich mit ihr über den fraglichen Gegenstand zu besprechen, und von ihr näher zu vernehmen, dass, obgleich gewöhnlich sie damal in den Kirchenmusiken in Neustadt zu singen pflegte, doch nicht sie selbst es gewesen, welche in jener ersten Aufführung in Neustadt die Sopransolo's gesungen. Wer es an ihrer Stelle gethan, weis sie sich nicht mehr zu entsinnen.

Einige weitere Aufschlüsse, welche ich bald von anderen Seiten zu erhalten hoffe, werde ich ebenfalls unfehlbar ungesäumt öffentlich mittheilen, und zwar dies alles wahrscheinlich ohne Beifügung weiterer Bemerkungen, welche jetzt, nachdem die Verständigen in und ausser Teutschland das Wort auf eine, der Würde des Gegenstandes angemessene, ehrenvolle und die Wahrheit erkennende Art und Weise genommen haben, von meiner Seite wohl nicht weiter nöthig sein werden, und dies um so weniger, da ich ja doch wahrlich jetzt, nachdem ich, wie jeder Redliche darf und soll, meine Ansichten ausführlich ausgesprochen, weiter kein rechthaberisches Interesse dabei habe, ob Dieser oder Jener diese oder jene Stelle dieses oder jenes Werkes für mehr, oder weniger echt halten will.

Am allerwenigsten werde ich mich jemal auf Erörterungen einlassen über einen wohlweislich abermals ano-

nymen Artikel, welchen ein, zu seiner Ehre noch wenig bekanntes öffentliches Blatt vor Kurzem als Aushängeschild vor sich her getragen, und dessen Verfasser sogar noch plumper und ungrader als selbst jener Herr Verfasser der sobetitelten „Vertheidigung der Echtheit des Mozartschen Requiem" gethan, mir erst die unvernünftigsten Behauptungen wahrheitswidrig in den Mund legt, um dann diese selbstgeschaffenen Popanze freilich mit leichter Mühe siegreich zu bekämpfen und zuletzt sich wohlgefällig als tapfern Verfechter einer grossen Angelegenheit zu becomplimentiren, überhaupt aber die specieusesten Einwendungen und Ausstellungen zu machen, welche doch jeder Verständige, bei einer auch nur halb aufmerksamen Durchlesung meiner früheren Aufsätze, dort schon längst im Voraus widerlegt findet.

Wenn ein Flugblatt, um ein seiner würdiges Publicum anzuziehen, sich durch Klopffechtereien, renommistische Herausfoderungen und Persönlichkeiten zu signalisiren bedacht, und überhaupt Aufsehen zu erregen um jeden Preis bemüht ist, zu welchem Zwecke freilich auf Grund oder Ungrund, auf Treue oder Entstellung, auf Anstand oder Gemeinheit durchaus gar nichts ankommt; so mag dies, nach der von Flugblättlern einer gewissen Classe nun einmal in Schwung gebrachten Tactik, wohl ganz zunftgebräuchlich und solchem edlen Zwecke ganz angemessen sein. Daher lässt man denn solche Patrone ja auch gerne ihren Weg gehen, sich mit Göthe tröstend: „Es muss auch solche Kautze geben"; und auch ich will recht gerne so denken, und es auch dem Herrn Verfasser jenes schätzbaren Artikels nicht einmal verdenken, dass er, (vielleicht früher einmal von mir mit offener Stirne gewaltig aufs Blatt getroffen), jetzt, hinter dem Zaune hervor, nach Kräften auf mich zu zielen und zu feuern bemüht ist, hoffend, man werde das Uhugeschrei des lichtscheuen Käutzleins für die Stimme eines Minervenvogels vernehmen. — Das alles mag ungestört hin- und ferner fortgehen; — nur aber werde ich mich sicherlich nie so weit — vergessen, einem solchen Kautze mich als Gegner gegenüberzustellen.

Gfr. Weber.

Grand Quatuor (en Partition) pour deux violons, alto et violoncelle composé par Louis Van-Beethoven, oeuv. 127. Mayence chez les fils de B. Schott, propriété des éditeurs; pr. 2 fl. 30 kr.

Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle composé et dédié etc. par Louis Van-Beethoven, oeuv. 127. (Ausgesetzte Stimmen.) *A Mayence, chez les fils de B. Schott, proprieté des éditeurs.* Preis 3 fl. 36 kr.

Dasselbe Werk, unter dem Titel: *Grand Quatuor pour etc. à Paris, chez les fils de B. Schott, éditeurs et marchands de musique, rue Bourbon* Nr. 17; pr. 9 Fr.

Quatuor, oe. 127, de Louis Van-Beethoven, arrangé à quatre mains pour le piano par Ch. Rummel. Mayence chez les fils de B. Schott, à Paris rue de Bourbon Nr. 17, *à Anvers chez A. Schott; propriété des éditeurs.* Pr. 3 fl. 36 kr.
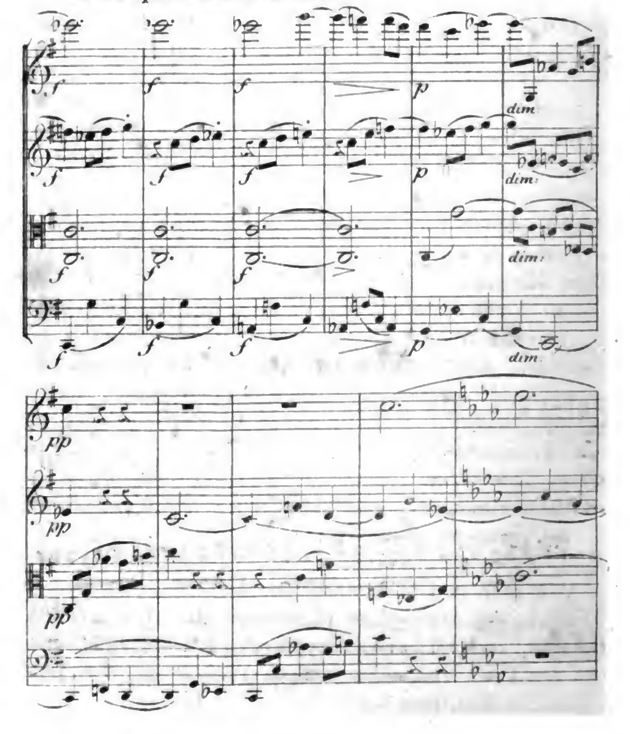
Ueber den Werth und die Eigenthümlichkeit der vorliegenden Composition an sich selbst, haben sich öffentliche Stimmen des In- und Auslandes schon hinreichend, und noch vor Kurzem auch in diesen Blättern, (vorstehend S. 145,) der Würde des Werkes und seines Meisters angemessen, ausgesprochen. Sämmtliche Urtheile stimmen darin überein, dass auch diese, wie alle neueren Compositionen Beethovens, das Gewöhnliche weit überschreiten, wie denn überhaupt, oft und preisend genug, die in dieses Tondichters neueren Werken wehende Phantasie colossal, riesenhaft, zum Theil auch wohl excentrisch u. dgl. genannt worden ist.

Wie sehr nun auch unser Gefühl sowohl, als unsere Überzeugung, sowohl in technischer als in aesthetischer Hinsicht, der früheren Beethovenschen Muse bei Weitem den Preis vor seiner jetzigen reichen mag, so sind
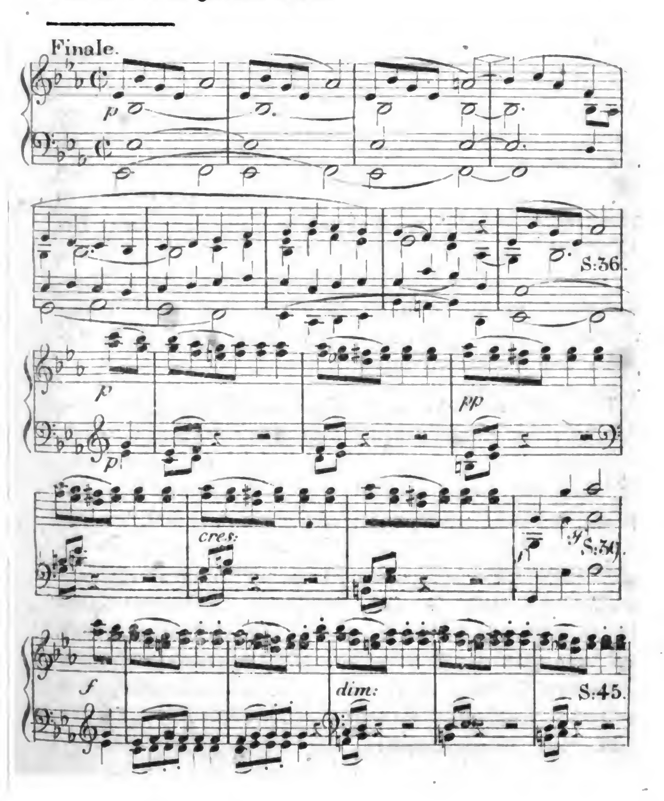
wir darum doch nicht so einseitig, den grandiosen Schwung dieser letzteren, und die, durch das oft wunderlich Breite und Gehäufte doch immer durchschimmernde Meisterschaft nicht zu erkennen und zu ehren.

Denn ist auch nicht jedes Überschreiten auch ein wirkliches Vorschreiten; so ist es doch jedenfalls höchst interessant, einen grossen Meister die Grenzen des im Kunstgebiete Möglichen und Zulässigen proben, ihn seinen Flug dicht an dieselben hin und auch wohl über sie hinüber *)

*) Ob wir hier zu Viel sagen, ob hier noch weiteres Vorschreiten wirklich wünschenswerthes Voranschreiten, ob nicht vielmehr hier Rückschritte eigentliches Wiedervorschreiten wären, — das mögen nachstehende Beispiele beantworten:



ausdehnen zu sehen, gleichsam um zu erproben, was alles unser Ohr nach und nach zu ertragen, wie scharf beitzendes Zusammengetöne zu fassen und zu dulden das musikalische Gehör nach und nach sich zu gewöhnen vermag, in wie verwickelte Tonverschlingungen es sich am Ende dennoch zurecht finden und dann wohl gar Wohlgefallen daran finden lernt, — nebenbei auch zur Beschämung engherziger Pedanten und theoretischer Regelhelden, deren ärmliche Ge- und Verbotkrämerei am wirksamsten durch die That hoch accreditirter Meister widerlegt und ausser Credit gesetzt wird.



Ist es nun, bei der vorerwähnten bereits vorliegenden allgemeinen öffentlichen Anerkennung des befraglichen Werkes, unnöthig, hier noch ein Mehres darüber zu sagen, und etwa Einzelnheiten daraus aufzuzählen, welche doch immer nur eine völlig ungenügende Idee zu geben vermögten vom Ganzen, dessen Werth grade hier vorzüglich in der Ganzheit des Gusses liegt, — oder etwa eine trockene anatomische Beschreibung des Gerippes vom Ganzen zu geben und, nach gemeinüblichem Recensionenformulare, ausführlich aufzuzählen, dass es so und so viel Tacte lang in *X*-dur modulire, von da durch den 𝔜-Accord ins *z*-moll übergehe, im 4/4-Tact, hier *pianissimo*, dort *forte*, u. dgl. u. dgl. — aus welchem Allen kein Mensch sich einen Begriff von der Wesenheit des Werkes zu machen vermag; — oder etwa das, was wir bei unserer Betrachtung des Werkes empfunden, in einem poetischen Bilde zu paraphrasiren, — was alles nun eben wenigstens unsere Art und Weise nicht ist; — ist alles Derartige, schon an sich selber wenigstens nicht Erschöpfende, insbesondere hier, schon um der bereits vor liegenden öffentlichen Anerkennung willen, auch überflüssig; — so bleibt uns nur übrig, hier noch einige Worte über die Art und Weise der Herausgabe des Werkes zu sagen.

In dieser Hinsicht ist es denn vor allem erfreulich, dass es uns nun auch in Partitur gegeben wird, in welcher Gestalt es sowohl dem Studium zugänglich, als auch als höchst dankenswerthe Hilfe und Erleichterung bei der Aufführung erscheint, zumal bei der bedeutenden Schwierigkeit der Execution, (welche wir jedoch eben nicht so ganz übermenschlich schwierig nennen mögten, wie sie uns in anderen öffentlichen Nachrichten beschrieben worden war.) Jedenfalls wird jedoch das Nachsehen der Partitur manchen Spieler in manchem Falle zur Beruhigung dienen und zur Beseitigung ihm mitunter drohender Zweifel darüber, ob hier oder da nicht etwa fehlgeschrieben oder fehlgegriffen worden;

Zweifel welche, z. B. bei Stellen der vorstehend abgebildeten Art und vielen ähnlichen, gar leicht entstehen können. — —

Das Format der Partitur, in Grossoctav, ist gefällig und bequem, Stich und Druck nebst Papier lobenswerth.

In ausgesetzten Stimmen ist das Quartett zweimal gestochen, einmal in der Haupt-Verlaghandlung in Mainz, und einmal eigens für die Filialhandlung in Paris, beide Auflagen, versteht sich, völlig gleichlautend, nur dass man es nöthig fand, für Paris, dem Titel die Epithete *Grand* beizufügen.

Die Bearbeitung für Pianoforte zu vier Händen ist vom achtbaren Bearbeiter mit Einsicht und Geschmack redigirt, und im Ganzen wohl mit minderer Schwierigkeit auszuführen, als das Werk in der Urgestalt, so dass manche Stelle, welche als Violinquartett nicht leicht, und jedenfalls nur selten mit völliger Klarheit und Unzweideutigkeit uns zu Gehör gelangen wird, auf dem mit fixirten Tönen versehenen und in vieler Hinsicht leichter zu behandelnden Pianoforte, weit entschiedener und klarer vor uns tritt.

d. Red.

Trois Quatuors de J. Haydn arrangés à 4 mains pour le pianoforte et dédiés à Mr. J. N. Hummel ... par J. P. Schmidt Op. 64, Nr. 1. Berlin, chez Fr. Laue; pr. $\frac{11}{12}$ Rthlr.

Desgl. Nr. 2; pr. 1 Rthlr.

Dass wir der Gattung an sich selber gut sind, haben wir vor Kurzem, gelegenheitlich unserer Anzeige des gleichartigen Op. 33 Nr. 1 desselben Bearbeiters J. P. Schmidt, so wie seiner ähnlichen Bearbeitung der Mozartischen Quartettfuge, bereits erklärt, *) und so können wir denn auch die gegenwärtigen beiden Werke, in Be-

---

*) Vorstehend S. 39.

ziehung auf jene Anzeige, ohne weitere Ausführlichkeit, freundlich willkommen heissen, und wünschen, dass sich recht viele Pianofortefreunde finden mögen, welche gediegene *Kost*, wie die ihnen hier gebotene, den täglich heranfluthenden Modesachen berühmter und unberühmter Virtuosen und Nichtvirtuosen vorziehen und so, diesen und andere gute Bearbeiter und diese und andere solide Verlaghandlungen, in Stand setzen mögen, mit der Herausgabe solcher Werke fortzufahren.
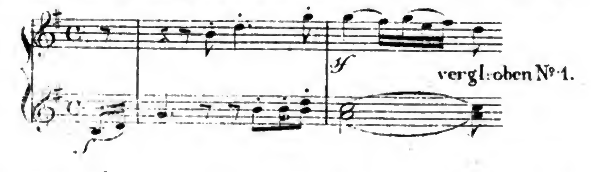
Nr. 1 ist das beliebte Quartett aus *G*:



Nr. 2 aber das aus *D*:
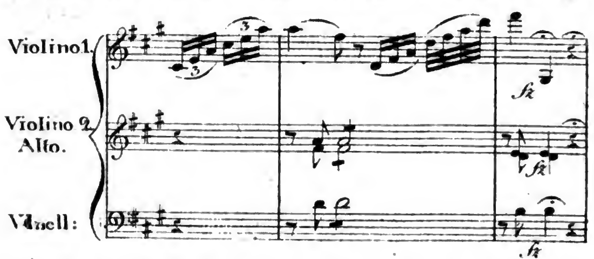


Wünschen mögten wir wohl, dass Herr Schmidt in seiner Bearbeitung nicht so oft den Sinn der Melodie durch Vertheilung derselben in zwei verschiedene Notenzeilen zerrissen haben möge, wie z. B. in Nr. 1, S. 3, T. 1 und 4:
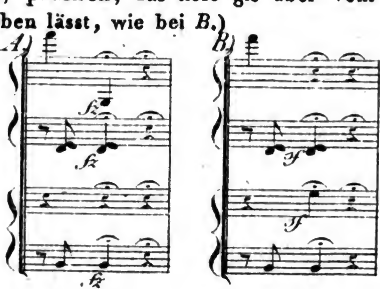


und eben so S. 7 Z. 3, S. 9 im Trio, S. 13, T. 1; — in Nr. 2, S. 3, letzte Zeile, S. 17 im 3. Tacte des Finals, u. a. m. Solche Schreibweise entstellt den Sinn beim Lesen, und sofern sie auf Erleichterung der Spielart abgesehen ist, so wird es weit füglicher dem Spieler selbst überlassen,

sich solches Ablösen der Hände nach Bequemlichkeit selbst auszuwählen und nach eigenem Bedürfnis anzubringen, nachdem er einmal den Sinn der zu spielenden Phrase und den Zusammenhang in welchem sie verstanden werden soll, aus der in unzerrissener Gestalt geschriebenen Notenfigur anschaulich erkannt hat.

Noch mehr erscheint, in Nr. 2, S. 10, 11, und S. 12, 13, der Sinn der Figur da entstellt, wo, im Adagio, bei der Fermate, die erste Violine des Originals zuerst vom hohen d̿ auf gis, und bei der Wiederholung von f̿is auf gis, und also unter die beiden Mittelstimmen herab, springt:



wo es doch gewiss angemessen und dem Ausdrucke förderlich gewesen wäre, beim Arrangement beide Töne in die rechte Hand des Primspielers zu legen, und diese vom hohen Tone zum tiefen hinüberspringen zu lassen, wie bei *A.*) — statt wessen aber Herr Schmidt die besagte rechte Hand, nachdem sie das hohe d̿ oder f̿is angegeben, pausiren, das tiefe gis aber vom Secundspieler angeben lässt, wie bei *B.*)



welches, wie man sieht, wenigstens einen ganz anderen Sinn giebt, und sich ganz anders fühlt, und zwar unvergleichlich matter, als wenn die zusammengehörige Figur d̄-gis oder f̄is-gis Einer und derselben Hand gelassen worden wäre: ja es lässt sich wetten, dass von hundert Zuhörern, sofern ihnen der Zusammenhang der Melodie d̄-gis oder f̄is-gis an dieser Stelle nicht etwa aus dem Originale bekannt und erinnerlich ist, Neunzig den Sinn derselben, beim Anhören der vorliegenden Bearbeitung, gar nicht erkennen werden, indess ein auch nur halbweg verständiger Spieler, welchem die Stelle unzerrissen in die rechte Hand gegeben wäre wie bei *A*, das *rinforzando* des gis sicherlich ohne Vergleich bezeichnender und ganz anders hervorheben würde, als der Secundspieler, der, zumal wenn er nicht etwa schon von früher her den Sinn des Originales kennt, bei seinem Anschlagen des gis gar nicht wissen wird, — ja, gar nicht wissen kann, was er thut.

Der Stich ist wohl recht schön, lässt aber in Ansehung der Correctheit noch Einiges zu wünschen übrig. *)

d. Rd.

---

*) In Nr. 1, S. 7, T. 24 sollten die zwei Viertelnoten Achtelnoten sein; S. 10, T. 15 sollte h statt a stehen; S. 12 fehlt ein Taktstrich; in Nr. 2, S. 15, T. 1, sollte das Viertel ein Achtel sein; S. 16 im Final sollte die erste Note des zweiten Theiles d̄ statt ē sein. Ausserdem ist es auch überaus verdriesslich und das Lesen hemmend, die Notenzeile so oft mitten im Tacte abgebrochen zu finden, wie vorzüglich in Nr. 1. S. 2 einmal, S. 3 dreimal!, S. 5, S. 6, S. 7 zweimal, u. s. w. und überall ganz ohne Noth.

Beethoven (L. van) **Opferlied:** „Die Flamme lodert" etc. von **Friedrich von Matthison**; Partitur, Stimmen, und Clavierauszug. Mainz b. Schott. *)

— — „Unerschöpfliche Einbildungskraft, originelle „Laune, tiefes, inniges Gefühl, oft bis zur Leidenschaft-„lichkeit gesteigert, die ungebundenste Freyheit im Satze, „verbunden mit makelloser Reinheit und contrapunctischer „Eleganz, eine Selbständigkeit, jede schon betretene, „vielmehr noch ausgefahrene Bahn verschmähend, die „unermüdeste, nicht genug zu preisende Sorgfalt, den „einmal gewählten, wohlbedachten Character, strenge, „mit gewissenhafter Treue festzuhalten: — diess sind un-„fähr die vereinzelten Grundzüge, aus denen die geniale „Physiognomie entsteht, welche fast alle Geistesproducte „Beethovens — mehr oder weniger — auf die eigen-„thümlichste Weise auszeichnet, und sie von allem, was rund „um ihm her keimt, reift, wohl auch süssduftende Blü-„ten treibt, so haarscharf absondert, gleichsam — einer „exotischen Heimath entsprossen — ausser-climatisch iso-„lirt." — —

Also bezeichnen beyläufig competente Kunstrichter schon seit geraumer Zeit im Allgemeinen die wunderbaren Schöpfungen dieses mächtigen Herrschers im Tonreiche, und auch das hier angezeigte Werkchen widerspricht einem solchen gründlichen Urtheile keineswegs, bekräftiget vielmehr des Areopag's tief eingedrungene Forscherblicke, wenn gleich es von seinem Erzeuger nur als Kleinigkeit dargeboten wird, und eben so dem Umfange nach, gegenübergestellt jenen kolossalen Geburten, die mit ihm fast zugleich ans Licht treten — der grossen Missa in *D*, der neunten gewaltigen Symphonie mit Chören, der im Geiste **Händels** gedichteten, alterthümlichen *Overtura fugata* — allerdings wohl auch als Kleinigkeit er-

*) Vgl. vorstehend S. 30 u. ff.

scheint. Demungeachtet wird dieses Tonstück, nach Verdienst, sicherlich zahlreiche Freunde gewinnen; denn es ist, in Beziehung der Tonsprache, als Versinnlichung der in der Poesie vorherrschenden Empfindung und ausgedrückten Gefühle, musterhaft; das Ganze ist richtig aufgefasst, und verständig wiedergegeben; der rhetorische Theil — die Declamation und Accentuation — lässt wenig zu wünschen übrig. Des Meisters kräftige Natur verleugnet sich Nirgends; es weht darin sein genialer Geist, wenn auch zuweilen nur in scheinbaren Nebendingen hervorstrahlend, und die geringe Bogenzahl, die ungewöhnlich sparsam angewendete Begleitung, zeugen, wann und wo eine kluge Öconomie zweckmässig dominiren müsse. Ist es doch eine so schöne Gabe, eine so seltene Kunst, mit wenig Worten viel zu sagen! Wohl gehört unser herrlicher Beethoven in der Auserwählten kleine Zahl, die immer mehr geben, als sie versprechen! —

Matthisons Opferlied erscheint hier als Solo-Gesang, von zwey Clarinetten, zwey Fagotten, und zwey Hörnern begleitet; der Schluss-Refrain wird vom vierstimmigen Chor wiederholt, und durch das beytretende Saiten-Quartett verstärkt. Die Melodie ist einfach und edel, dabey aber — was anzumerken wohl überflüssig seyn dürfte — nichts weniger als gewöhnlich, und will — nach Vorschrift — ziemlich langsam, mit innigem, andächtigen Gemüthe vorgetragen werden, zu welchem Zwecke die ernst-feyerliche Tonart *E*-dur höchst passend gewählt ist.

Nach einem Vorspiele der Bläser, von zwey einzigen Tacten, worin das Motiv festgesetzt wird, tritt die Singstimme ein, und spinnt und schlängelt sich, ohne weit auszubeugen, melodisch fort. Das Accompagnement ist wohlgeordnet, unterstützend, dabey aber auch so selbständig interessant gestellt, dass man eine wahre Herzensfreunde daran haben muss. Die Schlussverse:

„O, neig ein gnädig Ohr zu mir,
„Und lass des Jünglings Opfer dir,
„Du Höchster! wohlgefallen."

übernimmt der volle Chor, und hier ist vorzüglich die effectreiche Vertheilung von Licht und Schatten, der Kraft-Aufschwung bey dem Ausruf: „Du Höchster!“, der contrastirende Übergang zu der kindlich frommen, demüthigen Bitte: „lass des Jünglings Opfer dir wohl„gefallen!“ von reizender Wirkung, und die fremdartige Folge der drey Schlussaccorde: $^{6}_{4}$, $^{6}_{3}$, $^{8}_{3}$, wahrhaft originell. — Die Begleitung der ganz ausgeschriebenen zweyten Strophe ist, gleich der Singstimme, da, wo es der declamatorische Ausdruck erheischte, mitunter verändert, und durch die nun hinzugefügte, punctirte Figur des Cello, welche mit der stetigsten, beharrlichsten Consequenz, ihren Pfad verfolgt, belebter und frischer geworden. Eben so wird am Ende der Chorgesang verlängert und erweitert, und die Eigenthümlichkeit des Componisten bewährt sich bis zur letzten Note, indem der Satz, gleichsam plagalisch, mit einer Fermate auf dem 7ten Achtel: $^{5}_{3}$, $^{6}_{4}$, $^{5}_{3}$, cadenzirt. — *)

Die Auflage ist nett, und zeugt von lobenswerther Sorgfalt.

Ign. v. Seyfried.

---

*) Vorstehend S. 31 in Noten abgebildet.

Beethoven (L. van) **Bundeslied**: „In allen guten Stunden“ etc. von J. W. von Göthe; Partitur, Stimmen, und Clavierauszug. Mainz b. Schott. *)

Eine fröhliche Cantilene, (*B*-dur) worin zwey Stimmen die Vorsänger machen, und der gleichfalls nur zweystimmig gesetzte Chor den letzten Abschnitt von acht Tacten jederzeit wiederholt.

Eine solche leichte, fassliche, durchaus gefällige Melodie eignet sich vollkommen für trauliche Freundeszirkel, um so mehr, da die Begleitung nur sechs Bläser — Clarinette, Fagotte, und Hörner, erfodert.

Die ersten 4 Strophen sind unverändert gleich, die fünfte jedoch weicht also ab, dass das Wort: „Ewig“ in einer anderen Tactart (4/4) gebracht, und mächtig herausgehoben wird, über welchen ausgehaltenen Tönen das erste Clarinett den Umfang von drey Octaven in der B- und F-Harmonie mit Sextolen durchschwirrt, nach welchen zwey eingeschobenen Tacten der ursprüngliche Allabreve wieder in seine Rechte tritt. Auch in dem ziemlich breit ausgeführten Schlussritornell lässt sich auf ähnliche Weise von allen Instrumenten dieses Brindisi nochmals hören, und characterisirt recht naturgemäss die Jovialität des ganzen Tonstückes.

Seyfried.

Beethoven (L. van) **Ariette**: „Ich war bey Chloen ganz allein“, mit Clavier- oder Guitarre-Begleitung. Mainz, bei B. Schotts Söhnen.

Im eigentlichsten Sinne ein Liedchen, und noch obendrein auf einen allerdings veralteten Text, der

*) Vgl. vorstehend S. 30.

nur noch geniessbar wird bey einer so verschmitzten — man möchte sagen schelmischen Behandlung. Alles dreht sich hier um die Pointe: „und schrie sie nicht? ja „wohl: sie schrie; — doch lange hinterher!" und diese ist denn auch gewürzt, ja, tüchtig gepfeffert, *cum grano salis.* Der gut motivirte Wechsel des Zeitmasses, das durchschimmernde altkluge Pathos, die geschnatterten Wiederholungen: „sie schrie, sie schrie, — „doch, — doch, — doch — lange, lange, lange, „lange, lange, lange, lange, lange, lange hin-„terher! sind so ächt komisch, dass man den ernsten Meister kaum solcher Sarcasmen fähig gehalten hätte, übrigens ihm noch recht oft dergleichen satyrische Momente herbeywünschen muss.

Seyfried.

Fantaisie pour la Flûte composée et dédiée etc. par Gabrielski; op. 82, N. 21; Pr. $\frac{5}{12}$ Rthlr. Berlin, *chez Fr. Laue.*

Fantaisie (wie oben) Op. 83, N. 22. Pr. $\frac{1}{4}$ Rthlr.

Dass gewöhnlich der ganzen, unter dem Titel von Fantesieen cursirenden Classe von Übungspräludien für einzelne Instrumente, überhaupt, und so auch den hier vorliegenden Fantesieen, eben nicht besondere Phantasie nachzurühmen ist, mag ihnen in unseren Augen eben nicht zum wesentlichen Vorwurfe gereichen, sofern sie nur ihrem eigentlichen Zwecke entsprechen, auf angenehme und instructive Weise als Stoff zur Übung der Kunstfertigkeit zu dienen. Dieses aber ist von den vorliegenden beiden Werkchen in Wahrheit zu rühmen. Beide enthalten auch für schon fertige Flötenspieler nicht eben leichte Aufgaben, deren Leistung überdies, (im Gegensatze der von Gfr. Weber wie es scheint eigens für die Flöte mit nur Einer Klappe geschriebenen, Variationen aus

Fis-dur, *es*-moll, *dis*-moll *) nicht wohl anders als auf der Flöte mit mehren Klappen gelingen wird, zu deren Anwendung namentlich Nr. 21, sowohl in mehrfältigen Passagen, als auch in vielfältigen Trillern, z. B. auf $\bar{\bar{\text{es}}}$ auf $\bar{\bar{\text{g}}}$ mit $\bar{\bar{\text{as}}}$, — in Mordenten auf $\bar{\text{as}}$ u. dgl. reichliche Gelegenheit giebt, indess zu Nr. 2 die tiefe $\bar{\text{cis}}$-Klappe nöthig erscheint.

Beide sind übrigens nicht ohne Geschmack geschrieben und so denn auch in dieser Hinsicht, so wie auch darum empfehlenswerth, weil sie sich nicht in der ganz alltäglichen Form von Flötenpassagen, und auch nicht ausschliesslich nur im höheren Diapason des Instrumentes, herumtreiben, sondern dem Spieler Veranlassung geben, auch die Mitteltöne seines Instrumentes auszubilden und geltend zu machen, welche sonst gewöhnlich, als minder effectuirend, vernachlässigt zu werden pflegen. Insbesondere wird man auf S. 5 eine neue Art von Effect kennen lernen, durch arpeggirendes oder gebrochenes Anschlagen vielstimmiger Akkorde, welche, mit der erfoderlichen Schärfe und Leichtigkeit herausgeschnellt, sich wirklich gut und rein ausnehmen.

Nr. 21, aus *Es*, besteht aus einem *Adagio*, einem *Allegro con fuoco*, wieder einem *Adagio*, und zuletzt einer „*Danse, Maestoso*“ (sic,) — Nr. 22 aus *a*-moll: *Allegro*, *Andante*, *Allegro* und „*Tempo die Valce*, *moder. con espressione.*“

Aab.

---

*) *Étude de flûte*, op. 39, bei Simrock.

De la fixité et de l'invariabilité des sons musicaux etc. par M. de la Salette. Paris chez Dondey-Dupré, 8. *)

Träume eines Geisteskranken! — Der Verfasser sieht ein, dass durch eine Stimmung von 12 ganz reinen Quinten man nie den Ton, von welchem man ausgegangen ist, oder dessen Octave erhält, sondern einen Ton, der zu hoch ist; er behauptet aber, nach vielen Versuchen gefunden zu haben, dass, wenn man quartenweise stimme, die 12te Quarte genau die Octave des Tones, von welchem man ausgegangen ist, gebe (!!) und dass nur (!!) die 12te Quinte die Octave übersteige. Er empfiehlt diese angebliche neue Entdeckung als Grundlage zu einer genaueren Theorie der Töne (! als ob man nicht diese schon längst besser hätte).

Man sieht hieraus, dass der Verfasser kein gutes Gehör haben muss, wenn er die Abweichung der 12 Quarten nicht ebensowohl hört, wie die Abweichung von 12 Quinten; dass er auch nicht einsieht, dass, weil eine Quarte und eine Quinte zusammen eine Octave ausmachen, die einen kein richtiges Resultat geben können, wenn die andern es nicht auch geben,**) und dass ihm auch die einfachsten Berechnungen nicht bekannt sind, wo man durch den Zirkel von 12 Quarten, oder 3:4 nicht das Verhältniss 1:2, sondern 531441:1048576 erhält, welches gegen die Octave ebensowohl um das Pythagorische Comma 531441:524288 zu niedrig, wie das Resultat von 12 Quinten 262144:531441 oder $2^{18}:3^{12}$ um ebensoviel zu hoch ist, weshalb also die Octave nie erreicht werden kann, wenn nicht bey den Quarten ebensowohl eine kleine Erweiterung, wie bey den Quinten eine kleine Verengerung des ganz reinen Verhältnisses

*) *Cäcilia*, 5. Bd. (Heft 18,) S. 151.

**) A. angef. O. S. 152, Anmerk.

Statt findet, und zwar durch eine sehr geringe und soviel als möglich gleich vertheilte Erniederung der durch die Zahl 3 zu erhaltenden Töne, weil diese Zahl, man rechne oder stimme, wie man wolle, allemahl gegen die Resultate der Zahl 2 etwas zu viel giebt.

Die Sache ist so klar, so allgemein bekannt, und als so abgemacht anzusehen, dass es nur Verschwendung der Zeit und des Papieres wäre, wenn man viel darüber sagen wollte; es verdient aber gerügt zu werden, wenn uns jemand etwas so Abgeschmacktes, das Andere längst besser einsehen, als eine neue und für eine genauere Theorie der Töne nützliche Entdeckung auftischen will.

In dem Bulletin universel des sciences et de l'industrie par M. le Baron de Ferussac, einer äusserst nützlichen und lehrreichen Zeitschrift, und zwar im bulletin des sciences mathématiques et physiques, Avril 1825 p. 272, findet sich ein kurzer Auszug desselben schon im *Journal asiatique* abgedruckt gewesenen Aufsatzes. Es hat aber Hr. de Prony, Mitglied des Instituts, der ein eben so vorzüglicher Kenner und Beurtheiler musikalischer Gegenstände, als überhaupt ein um angewandte Mathematik sehr wohlverdienter Mann ist, in dem bulletin des sciences technologiques, juin 1825, p. 42, die in der hier erwähnten Schrift enthaltenen falschen Behauptungen sehr gut berichtigt.

Chladni.

Duo concertant, pour violon et violoncelle, composé et dédié à son ami Jean Stiastny, par Maurice Ganz, op. 6, pr. 48 kr.

Duo concertant, pour violon et violoncelle, sur des motifs de Préciosa, de C. M. de Weber, composé et dédié à Messieurs les frères Bohrer, par Maurice et Leopold Ganz, oeuv. 7, pr. 1 fl. 30 kr.
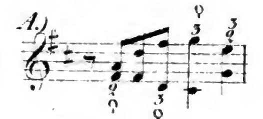
Beide Mainz bei Schott.
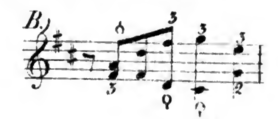
Wir wollen gleich von vorne herein ganz aufrichtig sein und die Ursache angeben, welche uns bestimmt, die Anzeige dieses Werkchens grade jetzt zu liefern. Es geschieht nämlich um den beiden Verfassern eine Empfehlung zu ihrer vorhabenden Reise über Holland nach Paris, voranzuschicken.

Der erste derselben ist uns aus eigener Kenntnis als ein überaus braver Violoncellist voll Eifer, Feuer, Energie und von gutem Geschmacke bekannt; Herr Leopold Ganz aber ist uns als vorzüglicher Geiger von solchen Personen empfohlen, auf deren Urtheil wir zu vertrauen Grund haben.

Was vorliegende Compositionen betrifft, so verdienen auch sie, als tüchtige Bravourstücke für beide Instrumente, und dabei doch der Individualiltät dieser letzteren angemessen, empfohlen zu werden; insbesondere werden sie sich Liebhabern des Violoncellspieles zum Studium dadurch empfehlen, dass in den Violoncellstimmen die Fingersetzung überall sehr sorgfältig und auch in der That gut und zweckmässig angemerkt ist, nur aber leider nicht selten durch offenbare Stich- oder Schreibfehler entstellt *).
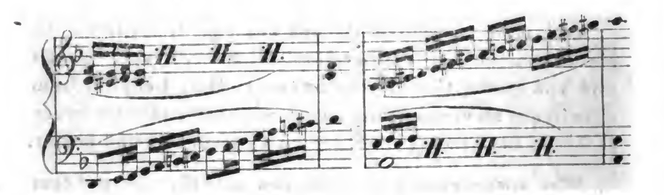
*) So ist z. B. im Op. 6, Var. 2, Tact 1, nachstehende Bezeichnung bei A offenbar unrichtig, und soll sicherlich vielmehr so heissen, wie bei B.





Nr. 1, ohne Zweifel ein jugendlicher Versuch, und darum immerhin einer nachsichtigen Beurtheilung werth, besteht blos aus einer kurzen Einleitung, *Largo*, *d*-moll, sich demnächst *più moto* ins *D*-dur wendend, und dann in die beliebte Melodie der *Sentinelle* übergehend, welche dreimal variirt und endlich mit einer netten Polonaise beschlossen wird. Jede Stimme füllt nur drei Blattseiten, und gewährt demnach eine zwar nur kurze, aber immer recht angenehme Unterhaltung.

Nr. 2 ist ein *Potpourri*, aus Ideen von Webers Preciosa entlehnt. Nach einer Introduction, die freilich auch nicht gerade als Muster reinsten und wohlklingendsten Satzes gelten kann:



wird erst das Lied „Einsam bin ich" in *D*-dur eingeführt, und glänzend variirt, dann zur Polonaise aus derselben Oper übergegangen, auch diese variirt, paraphrasirt, und nach ähnlichen Rhapsodieen mit einem feurigen Presto geschlossen. Das Ganze, jedenfalls eine sehr gute Übung für beide Spieler, kann auch bei der Production effectuiren und gefallen.

D. Rd.

Sixième Sinfonie pour deux violons, alto, violoncelle et contrebasse, flûte obligée, deux clarinettes, basson obligé, deux cors, deux trompettes et timballes, composée par J. Küffner, oeuv. 150, pr. 5 fl.

Septième Sinfonie, wie oben, *oeuv.* 164, pr. 6 fl.

Beide bei B. Schott's Söhnen in Mainz.

Herr Küffner, mit einem eigenen Talente für die minder tiefe, minder gelehrte, aber dafür ansprechend liebliche, gefällige und doch nicht seichte Musikgattung begabt, hat durch diese Eigenschaften bereits sein Publicum gewonnen, und die vielen ehrenwerthen Musikfreunde, welche seine Arbeiten lieben und üben, werden ihm, unserem modernen J. Pleyel, auch treu bleiben, und das um so mehr mit Recht, da, weit entfernt, seinen einmal erworbenen Credit zu missbrauchen, um, wie so mancher von unseren heutigen beliebten und vielbeliebten Grossen und Kleinen, auf die einmal errungene Beliebtheit sündigend, nachgerade immer nur auf gut Glück in den Tag hinein zu schreiben was nur aus der Feder fliessen, kauflustige Dilettanten finden und Honorar einbringen mag, ohne an eigenes Fortschreiten in der Kunst zu denken, Herr Küffner vielmehr in den vorliegenden Arbeiten neue Beweise fortgesetzten ernstlichen Strebens zum Rechten und Guten in der Kunst, Beweise lobenswerther Fortschritte in seinem einmal gewählten, nichts weniger als unwichtigen, unsers Erachtens vielmehr sehr beachtenswerthen Genre an Tag legt.
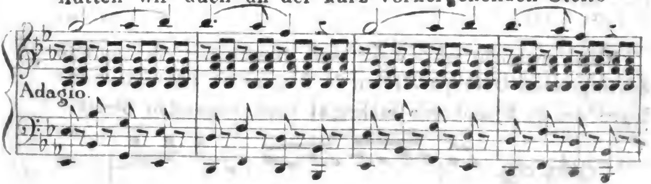
Dass wir die leichtere Musikgattung eine allerdings sehr beachtenswerthe nennen, geschieht wohl nicht ohne haltbaren Grund. So lang das *Non omnia possumus omnes* wahr bleibt, wird es auch wichtig sein, dass auch denen, welche sich an grossartig tiefe Compositionen noch nicht herranwagen können, leichtere Musikstücke in die Hände

gegeben werden, an deren minder hoher Auffassung und minder schwieriger Ausführung sie ihre noch unausgebildeten Kräfte üben und sich so nach und nach zum Höheren stufenweis heranbilden können.

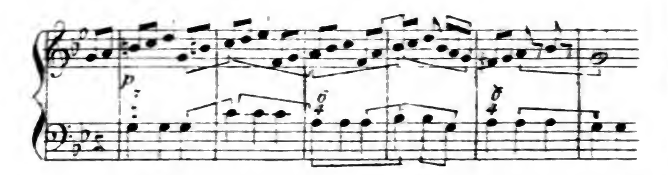
Es bedarf keiner Erwähnung, dass es zu solchem Zwecke unendlich vernünftiger ist, anspruchlosere Compositionen gut aufzuführen, als grossartige Werke bei unzulänglichen Mitteln und Kräften zur Caricatur herunterzuzerren, wie wichtig es ist, dass der erwähnten Classe von Kunstfreunden und Kunstjüngern möglichst g u t e r Stoff zu ihren Übungen in die Hände gegeben werde, und wie traurig es ist, zu solchem Zwecke so häufig Compositionen ausbieten zu sehen, deren ganzes Verdienst darin besteht, statt klar, fasslich und gefällig, vielmehr flach, seicht und läppisch, statt leicht, nur trivial und gemein und auch dem Ungebildetsten mund- und handrecht zu sein, und oft nicht einmal dieses.

Dieser Gesichtspunkt ist es, aus welchem betrachtet die erwähnte Musikgattung an sich selber höchst beachtenswerth, und insbesondere die hier vorliegenden Compositionen in der That lobenswerth erscheinen. Der Styl ist leicht, fliessend und gefällig, doch immer interessant und sichtbar nach J. Haydns Gründlichkeit gebildet, die Ausführung aber nicht zu schwer. Die Besetzung, ausser dem Bogenquartett, blos aus 1 Flöte, 2 Clarinetten, einem Fagotte, 2 Hörnern, nebst Trompeten und Pauke bestehend, ist ganz den Bedürfnissen kleinerer Orchester angemessen, und wir wiederholen es, tausendmal lieber wollen wir von solchen minder zahlreichen, minder vollständigen und minder vollkommenen Orchestern diese Symphonieen gut aufführen, als grosse, schwere Tongebilde von Mozart, Haydn, Beethoven u. a. höchstens leidlich herausbringen hören, — Beethovens Symphonie mit Chören in der Scheune des Bürgermeisters zu Krähwinkel oder im Dilettantenconcert zu X, Y, Z.
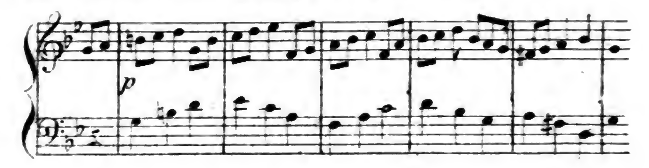
Haben wir den vorliegenden Symphonieen vorstehend viel Empfehlendes nachgesagt, so dürfen wir in dessen Gegensatze auch nicht bergen, dass wir Manches auch anders wünschen mögten, So mögten wir z. B. so verwickelte und ziemlich herbe klingende Modulationen wie die, in der Symphonie Nr. 6, im 59. bis 61. Tacte des Adagio vorkommende, aus *a*-moll plötzlich ins *es*-moll, gerne wegwünschen, wär es auch nur darum, weil Dergleichen, so wie überhaupt die ganze dortige Stelle, mit ihren enharmonischen Verwandlungen von as in gis, mit dem Aufeinanderfolgen der Töne ces-gis in der ersten Violine, nebst anderen ähnlichen Künstlichkeiten, nur höchstens in ganz guten Orchestern gut und wirkungsvoll, sonst aber nicht wohl anders als kümmerlich und schlecht herauskommen können. — Eben so hätten wir auch an der kurz vorhergehenden Stelle



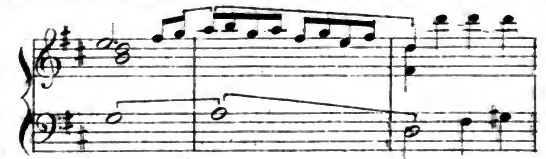
das unangenahme Anstossen des g im Basse gegen das as der Oberstimme gerne vermieden gesehen. — Im ersten Allegro von Nr. 7 würde, im 48. Tacte, statt des ganz unnöthigerweise verdoppelten Tones dis, weit zweckmässiger der der Harmonie sonst fehlende und hier gar nicht gut entbehrliche Ton his gesetzt worden sein. — Überhaupt dürfen wir den H. K., so rein, sorgfältig und selbst gearbeitet auch sein Satz beinahe durchgängig ist, doch warnen, auf das durchgängige Festhalten der Tugend strenger Correctheit noch sorgfältiger zu wachen, als er es zuweilen zu thun scheint, damit ihm in künftigen Werken nicht wieder solche unangenehme Octavparallelen sogar unter den äusseren Stimmen, entschlüpfen, wie man deren in diesen Symphonieen mitunter wohl begegnet. So findet man z. B. in Nr. 6 in der Minuette folgende Stelle:
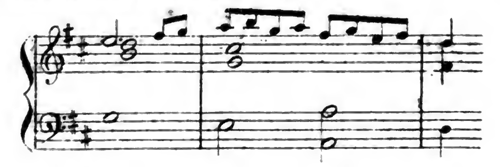


indess es doch so leicht gewesen wäre, zugleich mit der Beseitigung so zahlreicher Übelstände, auch eine weit angenehmere Manchfaltigkeit des Basses zu erzielen, etwa auf folgende, oder sonstige Weise:



Eben so leicht wäre den zwei unmittelbar nacheinanderfolgenden Octavparallelen in folgender, im ersten Allegro der 7. Symphonie mehrmal vorkommenden Stelle
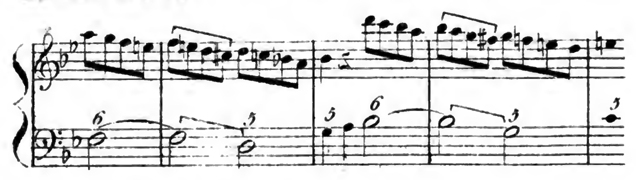


abzuhelfen gewesen durch eine zugleich auch graziösere und interessantere Bassführung:



Ja, schon dadurch wäre der Übelstand wenigstens vermindert, wenn die Bassstimme nur von g abwärts
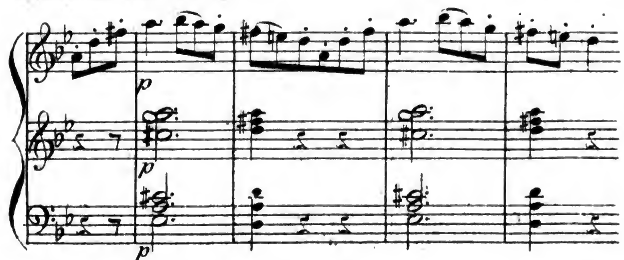
zu A, und von da aufwärts zu d geführt, und so die Parallelbewegung wenigstens in das äussere Gewand von Gegenbewegung verkleidet und versteckt wäre.

Von gleicher Art sind die im letzten Allegro vorkommenden Stellen



und so noch zwölf Tacte fort. —

Der ganz hübsche und gut leserlich in die Augen fallende Notenstich ist doch nicht ganz korrect; namentlich in Nr. 7 sollte in der Flötenstimme S. 2, Takt 3 statt b̄ offenbar ♮h̄ stehen, eben so auch ebendaselbst T. 5; und auch im folgenden sechsten Tacte soll wohl eher h̄♮ als b̄ stehen, obgleich dieses Letztere sich nicht so gewiss sagen lässt, indem der Verfasser Accorden wie [A ḡis d̄ f̄ b̄] nicht grade abhold zu sein scheint, welches wir daraus schliessen, weil auch an manchen anderen Orten Accorde mit verminderten Terzen, und überhaupt stark beitzende Akkorde nicht ganz selten vorkommen, wie z. B. in der Minuette von Nr. 6:



Dass wir die *menda* dieser beiden Symphonieen so gradezu und schonungslos herausheben und rügen, wird ihnen

nicht schaden in den Augen der **Vernünftigen**, die da einsehen, dass grade nur wahrhaft achtbare Werke einer so genauen und strengen Beachtung **werth sind**, und um solcher einzelner Flecken willen durchaus nicht aufhören, **allgemein empfehlenswerth** zu sein. — Doch um auch von denen nicht misverstanden zu werden, bei denen es einer solchen Versicherung etwa bedürfen sollte, wollen wir es hiermit noch ausdrücklich aussprechen, dass wir, neben den obenerwähnten Flekken, weit Mehres zu loben gefunden haben, als wir vorstehend zu tadeln gewusst; allein das lobenswerthe Ganze lässt sich nur freilich nicht so leicht mit kurzen Beispielen nachweisen, es wird aber von denen Musikfreunden, für welche diese Symphonieen geschrieben sind, bei der Aufführung sicherlich erkannt und dankbar erkannt werden. *D. Red.*

Variationen über das Ariettchen: „Wenn ich ein Schätzchen schon mögt", für das **Pianoforte** komponirt von *J. Küffner.* Op. 162. Mainz, bei B. Schotts Söhnen. Pr. 1 fl.

Nach einer Introduction, überschrieben: *Poco adagio quasi Phantasia* (s. h. *fantesia,*) erscheint das Thema, ein anziehender Ländler von zwei sich wiederholenden Theilen, jeder von 8 Tacten, nebst einem dritten Theile von — **vierzehn** Tacten ziemlich unländlerischen Characters, worauf dann dieser dreitheilige Ländler neunmal variirt und am Ende noch in eine Coda auslaufend erscheint. Wem es nicht zu lange währt, ein so langes Thema so oft durchvariiren zu hören, der findet hier recht angenehme Beschäftigung und Unterhaltung, denn Hr. Küffner versteht es, so wie überall, so auch hier, dem Ohre zu schmeicheln, die Finger angenehm und der Natur des Instrumentes gemäss zu beschäftigen, und auf diese Weise denen Spielern und Hörern, für welche er schreibt, immer zu gefallen.

D. Red.

Hugots und *Wunderlichs Flötenschule*, für das Conservatorium der Musik in Paris verfasst und zum Unterricht angenommen. Mainz bei Schott. Pr. 4 fl. 30 kr.

Méthode de Flûte, abrégée d'après la grande méthode, par Hugot et Wunderlich. Kleine Flötenschule, Auszug aus der grössern Flötenschule von Hugot und Wunderlich. Mainz bei Schott. Pr. 2 fl.

Das erstere der durch die Überschriften bezeichneten Werke wird hier nur darum beiläufig miterwähnt, weil das zweite ein Auszug aus jenem ist, ein Auszug, welcher schon früher in demselben Verlage, unter dem Titel:

Kleine Flötenschule, ein Handbuch für Anfänger und Auszug aus der grössern Flötenschule von Hugot und Wunderlich

erschienen war, und jetzt als neue Auflage erscheint. *)

Da das Werkchen, wie der frequente Absatz und die mehrmalige Erneuerung der Auflagen beweiset, bereits sein Publicum hat, so wird es jetzt genügen, diesem nur die Eigenthümlichkeiten der gegenwärtigen Auflage zu berichten.

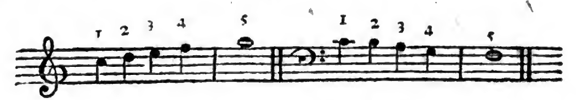
Das zuerst genannte, unabgekürzte, treu nach dem französischen Original übersetzte Hauptwerk hatte die Verlaghandlung, ohne Zweifel um es zu mässigem Ladenpreisse ansetzen zu können, blos in teutscher Sprache, ohne Mitanfügung des französischen Urtextes, drucken lassen. Eben dies war in der früheren Ausgabe des Auszuges geschehen, und der Preis auf weniger als die Hälfte des Preises des Hauptwerkes gesetzt worden. Die gegenwärtige Auflage enthält aber, neben all dem was die frühere enthielt, auch noch den französischen Text, ohne darum den Preis zu erhöhen. Am Ende ist auch noch

*) Dem Schottischen Novitätenkatalog in Nr. 18 des Intelligenzblattes der *Cäcilia* S. 21 zufolge ist es bereits eine dritte Auflage.

eine Tabelle angeheftet, die Gamme und Applicatur einer bis ins tiefe h gehenden Flöte mit 11 Klappen darstellend und sich, in ununterbrochener chromatischer Folge, bis c er-streckend; eine Dreingabe, welche um so willkommener erscheinen wird, da das französische Original, und so auch die frühere teutsche Ausgabe des hier befraglichen Auszuges, nur von wenigen Klappen, und namentlich von der cis-, c- und h-Klappe keine Notiz nimmt, in welcher Hinsicht also die der vorliegenden Ausgabe bei-gegebene Tabelle als gewissermasen nothwendige Ergänzung und Vervollständigung erscheint.

Im Übrigen ist die gegenwärtige Auflage in Steinstich der früheren in Zinn gestochenen ganz gleich. Das Äussere ist lobenswerth und, mancher Stich-, und auch wohl Schreib- und Styl-Fehler ungeachtet, ist doch der Sinn überall leicht zu errathen, und so auch, dass auf S. 19 in Nr. 4, die 3. und 4. Note e d statt cis h heissen sollten, u. dgl. m. *Aab.*

Instructive Variationen für's Pianoforte, über



um sich mit der Eintheilung der Noten, mit den Pausen, Abreviaturen und Spielmanieren auf eine leicht fassliche Art bekannt zu machen, von *A. André*; deutsch und französisch, op. 31. Zweite Aufl. Offenbach a. M. bei Joh. André, Pr. 1 fl. 20 kr.

Das Werkchen ist so sehr verdienstlich, dass wir es uns zur Pflicht rechnen, Lehrer und Lehrlinge auf dasselbe aufmerksam zu machen. Es enthält eine Sammlung der verschiedenartigsten, bei unverrückter Haltung der

Hände über den bezeichneten zehn Tasten möglichen Figuren und Melismen, sämmtlich möglichst gefällig und ansprechend, nebst Stoff und Gelegenheit, dem Lehrlinge nebenbei auch noch manche andere Lehren, von Tacteintheilung, Spielmanieren u. dgl. geläufig zu machen. Eine kurze Vorrede giebt sehr verständige Winke über die Art, wie das Werk beim Unterrichte zu gebrauchen und anzuwenden.

D. Red.

Impromptu brillant pour le pianoforte à 4 mains, composé par Charles Czerny, op. 116. *Berlin, chez Fr. Laue,* pr. 1⅙ Rthlr.

Ein einziger, 25 Blattseiten füllender Satz, *allegro vivo ma grazioso*, im 3/4 Tact, gebildet aus einem pikanten Motive, mit effectuirenden, dem Instrumente angemessenen Passagen verflochten, in verschiedenartigen Wendungen die vortheilhaften Seiten des Instrumentes hervorkehrend, und dessen hyperhohe Töne fleissig benuzzend, bald so bald wieder anders aus einer Tonart in die andere, mitunter urplötzlich in sehr entlegene, hinübergeführt, übrigens nicht über die Masen schwer, überhaupt in modernstem Geschmacke gehalten, am Ende *diminuendo e slentando, à poco, pianissimo, morendo, andante*, mit Pedal und *à una corda* hinsterbend und, *Nota bene*, von C. Czerny: — was bliebe da für Pianofortespieler heutiger Zeit noch weiter zu wünschen übrig?

Das Äussere der Auflage ist gut und schön.

Zyx.

Rhapsodien von *Aloys Schmitt*, Heft II. Pr. 1¼ Rthlr. Op. 62. Berlin, bei Fr. Laue.

Warum das Werkchen grade den Titel Rhapsodien (Rhapsodieen) trägt, wissen wir nicht; dass es aber ein verdienstliches Werkchen ist, können wir gewissenhaft versichern.

Es besteht aus 8 verschiedenen Tonstücken, jedes einige Blattseiten füllend, und jedes eine eigene Gattung technischer Übung für schon ziemlich weit vorgeschrittene Clavierspieler beabsichtigend, z. B. Nr. 1 vorzüglich bestimmt, den Übenden mit minder gewöhnlichen Tonarten und mit gebrochen polyphonischer Spielart vertraut zu machen, — Nr. 2 vornehmlich die linke Hand in Läufen zu üben, — Nr. 3 eine Toccate, — Nr. 4 wieder verschiedene Arten von Passagen für die linke Hand enthaltend.

Dass Herr A. Schmitt richtig und geschmackvoll schreibt, dass er sein Instrument kennt, und dass er namentlich auch instructiv für dasselbe zu schreiben versteht, ist bekannt, und mehrer Empfehlung wird es für dieses, auch im Äusseren sehr gefällige Werkchen nicht bedürfen.

Aab.

Variations à quatre mains pour piano-forte, composées pour les jeunes amateurs par Jacques Schmitt, oeuvre 27, — propriété des éditeurs. Mayence, chez B. Schott fils, pr. 36 kr.

Variations etc. wie oben, *oeuvre* 28. Ebendaselbst. Pr. 48 kr.

Recht nützliche Stücke für Anfänger, in zweckmässiger Fortschreitung vom Leichteren zum Schwierigeren geordnet, und überall so gehalten, dass dem jungen Kunstsprösslinge seine Arbeit möglichst durch Wohlklang versüsset werde. Nicht unzweckmässig wär es wohl gewesen, ihm auch durch Beischreiben der Fingersetzung das Selbstudium zu erleichtern.

D. Red.

Sammlung religiöser Gesänge. St. Gallen bei Huber und Comp. 1826.

Die Veranlassung zur Herausgabe dieser in jeder Hinsicht trefflichen Sammlung ist, wie die Vorrede angiebt: das Andenken an die Feier des, im Jahre 1820 begangenen zweiten Jahrhundertfestes einer, in der eidgenössischen Stadt St. Gallen, seit 1620, also seit 200 Jahren, bestehenden religiösen Singgesellschaft zu erhalten und zu erhöhen. Es wurde dabei, so wird in der Vorrede erzählt, rücksichtlich der Lieder vornehmlich auf Vortrefflichkeit des Inhaltes und der Form, rücksichtlich der Musik auf Verbindung des Leichteren und Schwereren und bildendes Fortschreiten vom ersten zum zweiten gesehen. Diese Aufgaben sind meist trefflich gelöst, und da die mehrsten Nummern auch nicht zu lang, nicht zu sehr in die Breite geführt, und dabei nicht zu schwer auszuführen sind, so kann Ref. Singvereinen und Singchören diese Gesänge angelegentlich empfehlen. Die meisten Numern sind für Sopran, Alt, Tenor und Bass, manche aber auch allein für drei oder vier Männerstimmen gemacht.

Der Inhalt der Sammlung zerfällt in folgende 19 Abtheilungen: 1.) 15 Lobgesänge; 2.) 8 Morgenlieder; 3.) 6 Abendlieder; 4.) 3 Adventlieder; 5.) 6 Weihnachtlieder; 6.) 6 Jahreswechsel; 7.) 5 Leben und Wandel Jesu; 8.) 10 Passionlieder; 9.) 7 Osterlieder; 10.) 4 Auffahrt-Gesänge; 11.) 3 Pfingstlieder; 12.) 2 Gründung und Verbreitung des Christenthums durch die Apostel unsers Herrn; 13.) 6 Busslieder; 14.) 9 Kommunionlieder; 15.) 4 vom Tode; 16.) 8 Grabgesänge; 17.) 4 Sonntaglieder; 18.) 3 Gebetlieder; 19.) 4 Lieder vermischten Inhalts.

Viele dieser trefflichen Gesänge, von W. Speier, J. Haydn, Rolle, J. A. P. Schulz, A. Andre, M. Haydn, F. Bach, Händel u. a. waren Ref. schon bekannt, manche aber auch noch nicht; und besonders erfreuend war es ihm, die Lieder von Huber, K. Ett, K. Neu-

ner, Egli, Mühling kennen zu lernen, welche sich durch einen ruhigen, fromm gehaltenen Styl vortheilhaft auszeichnen. — Die Namen der Lieder- und Tondichter sind, so weit diese in Erfahrung zu bringen waren, überall angemerkt.

Der Partitur ist ein Clavierauszug untergesetzt, welcher dadurch, dass er auch auf der Orgel gespielt werden kann, noch eigenen Werth erhält.

Möge der alles Gute befördernde Gott nicht nur diese Gesellschaft noch lange erhalten und vor jeder Zerstörung drohenden Gefahr schützen und schirmen, sondern möge diese Sammlung religiöser Gesänge, welche stets als ein frommes Denkmal der Liebe zur religiösen Musik dastehen wird, sich auch recht weit verbreiten, und sowohl in unsern Häusern, als auch in unsern Kirchen, aus welchen leider, in vielen Gegenden Deutschlands, die Kirchenmusik ganz verbannt ist, fleissig benutzt werden, um religiöse und rein christliche Bildung unter uns immer mehr zu heben und zu befördern.

Der Typendruck, 33 Bogen in gross 4, ist deutlich und schön.

Ch. H. Rink.

Sechs geistliche Lieder für eine Bass- oder Altstimme, mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte, von *C. H. Rink*, op. 81, Mainz bei B. Schotts Söhnen; 1 fl. 30 kr.

Nachdem die Kunstwelt unsern Chr. H. Rink durch seine Orgelcompositionen als einen Bach unserer Tage verehren gelernt, — nachdem seine mehrstimmigen Hymnen, durch ihre sanfte, ruhige Haltung und anmuthigen leichten Melodieenfluss, in Kirchen und Singvereinen an die Tagesordnung gekommen sind, tritt der würdige Mann nun

wieder mit einstimmigen Gesangcompositionen auf, welche, — und dies ist zu deren Empfehlung gewisslich genug gesagt, — sich ganz würdig an seine mehrstimmigen Gesangwerke anschliessen. Als Probe möge den Lesern hierbei eines der kürzesten Lieder vor Augen liegen, mit der Versicherung, dass die übrigen ihm in Nichts nachstehen.

Gfr. Weber.

Der Ehestand, sechs Lieder für fröhliche Gesellschaften, von *Wagner*; in Musik gesetzt für 4 Männerstimmen von *C. Beck*. Mainz bei B. Schott's Söhnen. 1 fl. 12 kr.

Unbedeutende Texte, planlos aneinandergereiht, recht herzlich alltäglich, läppisch und mit der grössten technischen Unbeholfenheit componirt; von groben Satzfehlern, häufigen Quinten- und Octavparallelen, bei ungeschicktem Durchkreuzen der Stimmen, oft beider Oberstimmen unter die beiden Bassstimmen hinab u. dgl. m. gar nicht zu reden.

Wir beweisen und belegen nichts mit Beispielen, — denn das ist das Werklein nicht werth; aber wir nehmen das Gesagte auf unsere Verantwortung und Pflichten, und warnen Jeden, der Gutes, oder auch nur Mittelmässiges begehrt, vor dem Ankauf. Auch die Verlaghandlung würden wir auffodern, die vorräthige Auflage nebst den gestochenen Platten anderweit zu verbrauchen, wenn wir nicht wüssten, dass es leider auch Leute genug giebt, denen grade dergleichen Artikel eben recht und ganz wie aus ihrer Seele herausgesungen sind. Diesen wollen wir denn zu diesen Ehestandsliedern gesegneten Appetit und der Verlaghandlung Glück wünschen zum Ertrage solchen Verlagartikels aus den Beuteln solcher Käufer, die es nicht besser verlangen.

D. Red.

Vergebung!

In dem Aufsatze über Recensionen überhaupt etc. (Heft 17) ist, auf S. 20, Z. 4 und 5 v. u., durch eine wunderliche, übrigens rein zufällige Verwechslung, der Name *Friedrich Kind* als pseudonym oder Schriftstellernamen erwähnt worden, statt dass es heissen sollte: *Oskar*, (Kinds früherer Schriftstellername) und *H. Clauren.*

Wir wünschen und bitten, dass der verehrte Dichter das Versehen entschuldigen und uns vergeben möge.

Die Redaction.

Schröpfköpfe
für Componisten, Operndichter, Sänger und Publicum,

von

G. L. P. Sievers.

Vierte Lieferung.

An allen Strassenecken Roms steht in diesem Augenblicke mit ellenhohen Buchstaben gedruckt: *L' immortale Rossini* u. s. w. — Du lächelst, deutsches Publicum? Freilich hast du deine guten Gründe, keinem deiner grossen Componisten den Beinamen unsterblich beizulegen, denn du lässest sie vor Hunger, Durst, oder Kummer sterben.

„Pah"! rufst du, „wir ertheilen die Unsterblichkeit im Herzen, und nicht an den Strassenecken!" — O schweig! Diese abgedroschene Phrase kennen wir: es verbirgt sich eben so viele kalte Erstarrtheit, als beschönigende Heuchelei dahinter. — Und hast du das Sprichwort vergessen: wessen das Herz voll ist, dess fliesst der Mund über? — Es ist unmöglich, im Herzen Feuer und auf der Zunge Eis zu haben.

Aber da die Sache einmal so ist und sich nicht ändern lässt; so solltest du lieber mit Freimuth (denn Freimuth stände dir wohl an, ist sie doch eine deutsche Tugend,) bekennen, dass dein Herz kein Buch, von Einem einzigen Gegenstande voll

geschrieben, sondern vielmehr eins mit vermischten Sachen, das heisst, dass es ein Miscellenherz ist; — dann wüsste man, woran man mit dir ist, und du erspartest dir die Vorwürfe.

Dass ich's aber nicht vergesse, euch zu melden, bei welcher Gelegenheit man hier die Unsterblichkeit des Hrn. Rossini nicht allein im Herzen trägt, sondern auch an die Ecken klebt: Es geschieht in Folge der Subscriptionsankündigung einer, in Partitur zu veranstaltenden, Ausgabe der sämmtlichen Opern dieses Componisten in Steindruck. Zehn enggedruckte Bogen, alle vierzehn Tage geliefert, werden um den geringen Preis von 1½ Scudi abgelassen. Somit ist Hr. Rossini der erste Componist, dessen Werke überhaupt, besonders in einer vollständigen Sammlung, in Italien in Druck oder Stich erscheinen. Die Italiäner machen also wenigstens den Anfang, freilich etwas spät; — *mieux tard que jamais*. Aber du, deutsches Publicum, (denn *on en revient toujours à ses premiers amours*, das heisst, alte Liebe rostet nicht, und lieben thu ich dich, eben weil ich dich züchtige,) — aber du, deutsches Publicum, hast du schon eine Ausgabe der sämmtlichen Werke Mozarts veranstaltet? Ich glaube nicht; und somit kann man's mit Händen greifen, dass du noch immer das alte Publicum bist, dass heisst, eine Null, an sich selbst ein Nichts, welches nur dann Etwas wird, wann sich ausländische Zehner vor dich stellen, dich commandiren und nach ihrer Pfeife tanzen lassen.

Es möchte einen nicht unwichtigen Beitrag zum Werke: *Des Compensations*, vom französischen Philosophen Azaſs, geben, dass man auch auf musikalische Ausgleichungen stösst, wie deren in dem genannten Werke moralisch - sittliche und physikalische aufgestellt werden. In der berühmten Zelmire von Rossini (und wirklich verdient diese Opern in so fern eine Auszeichnung, als sie, so viel mir scheint, die würdigste Arbeit ihres Componisten ist,) befindet sich eine Cavatine, von einem Generale gesungen, der seinen König ermordet und sich an dessen Stelle gesetzt hat, welche mit den Worten anhebt: „*Sorte, secondami.*" Dieses Gesangstück soll, wie aus der Situation hervorgeht, die Freude über den vollbrachten Königsmord und die Hoffnung des Bösewichts, vom Schicksal in seinem Vorhaben begünstigt zu werden, ausdrücken. Triumph ist also sein dominirender Charakter. Wahrscheinlich ist es aus diesem Grunde geschehen, dass die österreichische Armee die Melodie derselben zu ihrem Parademarsch gewählt hat. — Was Spötter dagegen sagen möchten, fällt in sein Nichts zurück: denn wer hat bis jetzt für die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks den letzten, oder vielmehr den ersten, Grund aufgefunden?

Hören wir weiter. Im bekannten Freischütz giebt es einen Chor, welcher, wahrscheinlich weil er von Jägern gesungen wird und diese, gleich den Metzgern, den Verdacht der Grausamkeit auf sich haften haben, oder auch,

weil sich der Teufel und sein Schlachtopfer unter ihnen befindet, einen ziemlich düsteren Charakter entwickelt. Dieser Chor ist hier im abgewichenen Jahre von den päpstlichen Hautboisten zum Frohnleichnahmfest aufgespielt worden, und hat sich recht gut ausgenommen.

Sind das nicht musikalische Compensationen, die sich hören lassen? Und nun fasele man noch von Wahrheit des musikalischen Ausdrucks, wenn solche berühmte Singstücke in einer gänzlich entgegengesetzten Situation mit Erfolg ausgeführt werden können! — Ich weiss nicht, ob es mir nur so scheint; doch dünkt mich, als ob es gewisse andere Triumphgesänge gäbe, zum Beispiele den eines teuflischen Menschen- und Mädchenmörders: „*Quando han dal vino*", oder den eines türkischen Trunkenbolds: „Vivat Bacchus, Bacchus lebe", oder den eines Naturmenschen: „Der Vogelfänger bin ich, ja," u. s. w., nach welcher weder die österreichische, noch die päpstliche, Wachtparade mit Erfolg aufmarschiren könnte.

Ad vocem des musikalischen Ausdrucks: Wie viel ist nicht gefaselt worden über die Verschiedenheit, mit welcher die Italiäner und die deutschen Componisten die Leidenschaften darstellen, (man sehe, unter andern, den vorigen Schröpfkopf)? Alles läuft dabei auf Eins hinaus, nämlich auf das Blut der respectiven Personen, deren Gefüh-

le ausgedrückt werden sollen. Um Spiritus zum Brennen zu bringen, braucht es weniger Holz, als wo Eisen geschmolzen werden soll. Der Spiritus, das ist der Italiäner: heizt ihm unter, als wär's ein Isländer, und er verbrennt lichterloh, und euch mit, wenn ihr ihm zu nahe steht. Da liegt der Unterschied: ein anders, wenn das Blut auf dem Gefrier-, ein anders, wenn es auf dem Siedepunkte steht. Romeo, am Sarge seiner vermeintlich todten Giulia stehend, hat, auch abgesehen von dem Gifte, welches bereits in seinen Adern wüthet, einen feuerspeienden Berg in seinem Blute. Gebt ihm eine Melodie, nebst einem Accompagnement, wie die Aria: „Ach, ich fühl', es ist verschwunden", und er wird (ich möchte fast trivial sagen) in seinem eigenem Fette gebraten werden. Somit ist, um von italiänischen Sängern vorgetragen zu werden, Zingarelli's „*Ombra adorata, aspetta*" gerade die allerangemessenste Melodie, welche es geben kann: habt ihr sie, in der neueren Zeit, von der Pasta zu Paris, und vor zwanzig Iahren von Crescentini (nicht von Marchesi, wie im Allerlei aus Paris *) fälschlich heisst) singen hören, so wird euch im musikalischen Ausdrucke derselben keine leere erschienen sein. Wo der Sänger, vom individuellen Gefühle inspirirt, in die ästhetische und (um mich so auszudrücken) sittliche Qualität des Tons einen genugsamen Ausdruck zu legen vermag, da kann der Componist letztern nicht durch melodiöse oder har-

*) Siehe *Cäcilia*, Nr. 4. S. 307.

monische Hülfsmittel verstärken wollen, ohne die eine Potenz durch die andere zu zerstören. Letzteres würde, zum Beispiele, der Fall, und also eine ganz sinnlose Anmuthung sein, wenn man „Ach ich fühl', es ist verschwunden", eben von der Pasta, oder von Crescentini, singen lassen wollte. Was sollte dagegen eine deutsche Sängerinn, ästhetisch auf Island geboren, aber ohne vom Hecla participirt zu haben, mit dem anscheinend kahl und nackten Zingarellischen Todesabschiede beginnen? Ihre verzweifelte Eisnatur vermag kaum vom Mozartschen Vesuv (und sind sie nicht wahre Vesuve die Arien: „Ach ich fühl', es ist verschwunden" und „O „Dolch, du bist mein Bräutigam" mit dem Chore der drei Knaben) aufgetauet zu werden.

Wenn ihr nicht schon zu klug wärt, ihr deutschen Componisten, so möchte ich euch wol den Rath geben, fortan keinen sogenannten romantischen Text mehr in Musik zu setzen, das heisst, keinen, wo an die Stelle der eigentlichen positiven Handlung und des kräftig - leidenschaftlichen Ausdrucks derselben, blos schwärmerische Faselei und Nebel - und Schwebelei getreten wäre. Die sogenannte Romantik ist keine wirkliche, sondern nur eine eingebildete Tendenz des menschlichen Geistes, vom Missverstehen der ausländischen grossen Meister erzeugt, eine ästhetische Influenza, welche sich vor einigen und dreissig Jahren der deutschen Nation bemächtigt hat, weil ihr Geist, durch die lange Ruhe, abgestanden und gleichsam faulig geworden war. Nachdem derselben die Zeit-

läufe seitdem das politische Fieber (im Fieber bewährt die Natur immer noch einen dramatischen Charakter, dahingegen die Influenza nichts weiter als eine anticipirte Verwesung ist) eingeimpft haben, ist die Romantik zu Grabe getragen worden und spukt nur noch im leeren Gehirne einiger, vor der Zeit altgewordenen, Dichtergehirne.

Wenn ich euch von der Romantik abrathe; so glaubt ja nicht, dass ich euch die französische Camimintrigue aufdringen will: Ihr habt keine Camine, sondern Kachelöfen, folglich lasst den Franzosen den Maulwitz und greift zur Hausmannskost, wie ihr sie eben hinter diesen Öfen kocht und bratet. Nehmt Texte, in welchem es (um im Gleichnisse zu bleiben) recht sprudelt und brödelt; componirt Kraftsuppen mit Markknochen, und keine pikante Saucen oder Hautgôut-Gerichte, welche für euern Gaumen nicht taugen. Mit einem Worte und ohne Scherz: greift zur Leidenschaftlichkeit; nur für das Menschliche fühlt der Mensch Theilnahme. Aber diese Leidenschaft erscheine nicht in der Schlafmütze, sondern mit dem Degen (oder mit dem Prügel, meinetwegen) in der Faust, und haue derb um sich.

Die Götter lasst weg: ein Bauer mit einem kräftigen Verlangen (wär es auch nur nach einer Schüssel Brei) ist ein interessanterer Gegenstand, als Jupiter, welcher die Juno bei den Beinen am Olymp aufhängt. Auch Könige und Helden verschont: nur *simili similis gaudet*, und ein König (wie

der grosse Calembourist Bièvre gesagt hat) *n'est point un sujet.* *)

Nach Kraft und Leidenschaftlichkeit also suchet vor allem Übrigen, wenn ihr einen Operntext zu prüfen habt. Das Übrige findet sich von selbst. Dann greift euch in den Busen und fragt: Bin ich ein Componist, oder bin ich keiner?, wobei euch der Herr erleuchten möge, damit euch kein Ja, statt eines Nein, entwische. Haltet ihr euch für Componisten; dann springt mit dem Texte um nach Belieben, das heisst, folgt eurer Inspiration: werft Worte, Verse, ja die ganze Handlung um und um, denn ihr allein (das heisst, wenn ihr wirklich Componisten seid) müsst wissen, wie sich der todte Schatten auf dem Papiere, mit dem musikalischen Leibe angethan, im Leben ausnehmen wird. Aber nach Einem seht: der Leib sei flink auf den Beinen, hinke nirgend oder stehe wol gar still. Eine stillstehende dramatisch - musikalische Handlung gleicht einer stillstehenden Uhr; es kann sie keiner gebrauchen.

---

*) Bekanntlich ward der, durch seine Calemburs berühmt gewordene, Marquis von Bièvre einst von Ludwig XV. aufgefordert, auf ihn (den König) einen Calembour zu machen. „*Sire*", antwortete er, *pardonnez-moi: un Roi n'est pas un sujet* (Unterthan und Gegenstand)". Derselbe sagte, im Bade zu Spaa, einige Augenblicke vor seinem Hinscheiden: *Je m'en vais de Spaa (de ce pas*, stehenden Fusses)."

D. Vf.

Ueber die Nachtheile der Stimmung in ganz reinen Quinten und Quarten, nebst noch einigen, ältere und neuere Musik betreffenden, Bemerkungen.

Von

E. F. F. Chladni.

(Veranlasst durch einen Aufsatz des Hrn. von *Drieberg* über die Stimmung der altgriechischen Instrumente, in der *Cäcilia*, B. II. S. 113.)

Schon längst wird allgemein angenommen, 1) dass unser Tonsystem aus den Zahlen 1, 2, 3, 4, 5, 6, oder, welches dasselbe ist, 2, 3, 4, 5, herzuleiten sey, und dass die consonirenden Intervalle in diesen Zahlen und deren Verdoppelungen unmittelbar enthalten sind, die dissonirenden aber auf schicklichen Combinationen dieser Zahlen beruhen, 2) dass eine Stimmung in lauter reinen Quinten und Quarten ganz unbrauchbare Resultate giebt, dass also eine Temperatur, d. i. eine schicklich angebrachte, äusserst geringe Abweichung von der vollkommneren Reinheit der Verhältnisse nothwendig ist, um alle Verhältnisse in allen Tonarten brauchbar zu machen. Diese Sätze sind als die Hauptgrundlage unseres gegenwärtigen Tonsystems anzusehen, welches bey allen kleinen Unvollkommenheiten, die es etwa noch haben könnte, einfacher, in sich zusammenhängender und der Natur gemässer ist, als irgend ein anderes, das sich möglicherweise würde erdenken lassen, so dass es, so wie es jetzt ist, gewiss unter diejenigen Gegenstände der menschlichen Kenntniss, und der Anwendung derselben gehört, deren allmählige Ausbildung dem menschlichen Verstande am meisten Ehre macht. Es waren auch die Musiker, Physiker und Mathematiker, bey aller Verschiedenheit der Ansichten in einzelnen Dingen, im Allgemeinen hierin so einverstanden, dass man wohl nicht vermuthen

konnte, es werde in unsern Zeiten noch irgend jemand sich dagegen erklären, eben so wenig, wie gegen die kopernikanische Weltordnung, oder gegen die Newtonsche Lehre von der allgemeinen Anziehung.

Indessen ist Herr Freiherr von Drieberg als ein eifriger Gegner dieser Sätze und unseres darauf gegründeten Tonsystems aufgetreten, und zwar nicht nur gegen den zweyten dieser Sätze, in dem angeführten Aufsatze in der Cäcilia B. II. S. 113, sondern auch gegen beyde in seinem Buche: Aufschlüsse über die Musik der Griechen, wo er gegen das Ende desselben alle dem, was ich darüber in meiner Akustik gesagt habe, förmlich den Krieg erklärt, und unser Tonsystem gern zu dem Zustande, wie es bey den alten Griechen war, zurückführen möchte. So achtungswerth nun seine Untersuchungen in Hinsicht auf die Geschichte der Musik sind, so möge uns doch ja der gute Genius unserer neueren Musik vor einer solchen Zurückführung *) bewahren, und er wird uns auch bewahren.

Die so grosse Verschiedenheit der Ansichten des Hrn. v. Drieberg von den gewöhnlichen, welchem auch ich beystimme, betrift hauptsächlich folgende zwey Punkte.

1) Er verwirft die Zahl 5 bey Entwickelung der Tonverhältnisse, so wie alle durch diese entstehenden Intervalle, nämlich die grosse Terz 4:5, die kleine Terz 5:6, den kleinen ganzen Ton 9:10, den grossen halben Ton 15:16, den kleinen halben Ton 24:25, u. s. w. Er lässt blos die Quinte 2:3 und die Quarte 3:4 als Consonanzen gelten, nicht aber die Terzen, (welches man ihm in Ansehung seiner Terzen zugeben kann). Er nimmt keine andern Terzen an, als die altgriechische grosse Terz 64:81 (welche zu hoch ist, als dass man sie gut finden könnte, wie sie denn auch von Rousseau in seinem

*) Da Viele jetzt auch in so manchen andern Hinsichten uns gern in die ältern Zeiten, oder in die Zeiten des Mittelalters zurückbringen möchten, so kann man gegen ein solches Bestreben sich nie zu sehr regen. *d. Vf.*

Dictionnaire de Musique, article Tempérament, mit Recht *une tierce majeure discordante et de beaucoup trop forte* genennt wird), die kleine Terz 27:32 (welche zu niedrig ist) so wie auch nur den ganzen Ton 8:9, und den halben Ton 243:256, ganz so, wie sie in dem ältesten diatonischen Urgeschlecht der Griechen (nach S. 142 seiner Aufschlüsse etc.) gewesen sind. Nach ihm (S. 12) beruht das Consoniren (von den Griechen Symphonie, so wie das Dissoniren Diaphonie genannt) auf der vollkommenen Vermischung zweyer Klänge, die zusammen einen dritten Klang bilden, der von den wirklich angegebenen Klängen verschieden ist, und er behauptet, dass eine solche Klangvermischung nur bey der Octave, Quarte und Quinte Statt finde. Eine solche Vermischung zweyer Klänge, wodurch ein dritter Klang (nach meiner Benennung Ton) entsteht, kann doch wohl keine andere seyn, als die, über welche ich in meiner Akustik, § 186—188, in den Neuen Beyträgen zur Akustik, S. 72 und im *Traité d'Acoustique,* § 177—179 mehres gesagt habe, und als deren Entdecker Tartini sonst ist angesehen worden, wiewohl sie in Deutschland längst vorher bekannt gewesen ist. Der Grund dieser Bildung eines dritten Tones durch Klangvermischung ist der, weil das Ohr die Zeitmomente des Zusammentreffens der Schwingungen zweyer Töne als einen dritten Ton empfindet, dessen Schwingungen in diesen langsamern Zeiträumen geschehen, so dass also dieser bey gehöriger Aufmerksamkeit mitzuhörende dritte Ton allemal mit der Einheit übereinstimmt, wenn man die wirklich angegebenen Töne durch die kleinsten ganzen Zahlen ausdrückt. Tartini hat sein sehr dunkel vorgetragenes Musiksystem darauf gegründet, und Vogler hat es zu seiner (nicht zu empfehlenden) sogenannten Orgelsimplification angewendet. Dieser tiefere mitklingende Ton hat einen etwas andern Charakter, als die wirklich angegebenen Töne, wie es denn auch nicht anders seyn kann, wegen der verschiedenen Art seiner Bildung. Nun kann ich Herrn von Drieberg nicht bey-

stimmen, wenn er behauptet, dass eine solche Vermischung zweyer Klänge (ausser bey dem Zusammenschmelzen der Töne bey der Octave, wo bey jeder Schwingung des tiefern Tones und bey jeder zweyten des höhern die Schwingungen in einen Moment zusammentreffen, wodurch aber kein dritter Ton entsteht, sondern nur der tiefere verstärkt wird) nur bey der Quinte und Quarte Statt finde. Es zeigt sich vielmehr auch bey Tonverhältnissen, wo die Zahl 5 mit in das Spiel kommt, man wird nähmlich bey der grossen Sexte 3:5, bey der grossen Terz 4:5 und bey der kleinen Terz 5:6, wenn sie rein, stark, und anhaltend genug angegeben werden, und wenn Alles still genug ist, ebenfalls den tiefern mit der Einheit übereinstimmenden Ton mithören können, z. B. bey der grossen Sexte g und ē, bey c̄ und ē, wie auch bey ē ḡ das grosse C. Schon Georg Andreas Sorge hat in seinem Vorgemach der musikalischen Composition, (1740) Cap. 5, § 4 und in seiner Anleitung zur Stimmung der Orgeln und des Claviers (Hamburg 1744) S. 40, bemerkt, dass auch die Terzen dasselbe thun,*) Tartini ebenfalls, und Vogler hat bey seiner sogenannten Orgelsimplification auch gewöhnlich zwey Pfeifen, die eine grosse Sexte 3:5, oder eine grosse Terz 4:5 geben, als Surrogat einer grossen Pfeife angewendet welche den mit der Einheit übereinkommenden Ton giebt,

---

*) Für diejenigen, welche meine Neuen Beyträge zur Akustik nicht bey der Hand haben, setze ich die Stelle von Sorge hieher, wo er sagt: „Wie „kommt es denn, dass sich bey Stimmung einer „Quinte 2:3 auch noch der dritte Klang in einer „subtilen Mittönung meldet, und mithören lässt, und „zwar allemahl eine Octave zu dem tiefern Klange „der Quinte? Die Natur hat darin ihr liebliches Spiel, „und weiset, dass zu 2:3 die 1 noch fehle, und sie „solchen Klang gern dabey haben wolle, damit „die Ordnung von 1, 2, 3, z. B. c, c̄, ḡ voll„kommen sey. Daher kommt es auch, dass eine „Quinte 3 Fuss den Ton so vollkommen macht, wie „ein gelindes Gedakt. Und das thun nicht nur „die Quinten, sondern auch die Tertien, „u. s. w.“ *d. Vf.*

z. B. g und $\bar{c}$, oder $\bar{c}$ und $\bar{e}$, um das grosse C zu erhalten. In meiner Akustik habe ich, §186, dieses Mitklingen eines tiefern Tones an der grossen Terz 4:5 durch Punkte erläutert, weil ich es bey dieser just am deutlichsten gehört habe. Einmal habe ich es sogar bey stark und anhaltend angegebenen Tönen gehört, die in den Verhältnissen 6:7 standen. (Bey den Aristoxenisch-Driebergischen Terzen 64:81 und 27:32 wird ein solches Mitklingen eines tiefern Tones freylich nicht Statt finden, wohl aber bey den in der natürlichen Zahlenreihe von der Einheit weniger entfernten Terzen 4:5 und 5:6, wo die Schwingungen öfter in einen Moment zusammentreffen).

Die Zahl 5 ist nun nicht etwas willkürlich Angenommenes, sondern sie ist etwas von der Natur selbst, ebensowohl, wie die Zahlen 2, 3, 4, Gegebenes, sowohl in der mit der natürlichen Zahlenfolge übereinstimmenden Klangreihe der Blasinstrumente, wo z. B. auf einen oder zwey Waldhörnern eine grosse Terz 4:5 oder kleine Terz 5:6 dem Ohre sehr wohl thut, wie auch bey den Eintheilungen der Saite in aliquote Theile, wo sie auf der Aeolsharfe und bey den Flageolettönen auf der Geige und auf dem Violoncell sehr angenehm ist, und ausserdem giebt sie durch Verschmelzung mit den Tönen 3, 4 und 6 ebenfalls den mit der Einheit übereinkommenden Ton deutlich genug. Da sie nun auch in neuerer Zeit*) nebst andern daraus herzuleitenden Intervallen, in der Tonkunst aller gesitteten Völker angewendet wird, und von Tonkünstlern, Physikern und Mathematikern allgemein angenommen ist, so wollen wir doch ferner die Zahl 5, eben-

*) Schon in älterer Zeit haben Didymus und der ihm viel nachschreibende Ptolemäus die Zahl 5 mit aufgenommen; ihre Lehre hat aber eben so wenig Eingang gefunden, wie die Lehre des Aristarchus aus Samos, welcher damals schon gesagt hat, dass die Erde sich nebst den übrigen Planeten um die Sonne bewege, wo man aber damals so wenig empfänglich für das Neue war, dass selbst der sonst so einsichtvolle Archimedes, welcher es in seinem Psammites oder Arenarius berichtet, es nicht zugeben wollte. *d. Vf.*

sowohl wie die Zahlen 2, 3 und 4, als eine unmittelbare Gabe der wohlthätigen Natur ansehen und beybehalten. Wenn sie uns jemand wieder nehmen will, werden wir am besten thun, wenn wir so antworten, wie Delambre, als ihm jemand von dem Bestreben des General Alix, die Newtonsche Anziehungslehre und die darauf gegründeten Gesetze der Bewegungen im Weltraume zu widerlegen, Nachricht gab. Er sagte nämlich nichts weiter, als: *Nous sommes en possession.*

2) Herr Freiherr von Drieberg zeigt sich ferner als Gegner aller Temperatur, und will, dass die Stimmung in lauter ganz reinen Quinten und Quarten geschehen solle (nach seinem Ausdrucke: durch Consonanz, weil er die Quinten und Quarten allein als Consonanzen will gelten lassen).

Nun kann es wohl seyn, dass die Griechen so mögen gestimmt haben; dass aber eine solche Stimmung gut oder auch nur erträglich sey, kann man schlechterdings nicht zugeben. Ehe ich die in dem angeführten Aufsatze in der *Cäcilia* B. II. S. 113 angegebene Stimmungsart und deren Resultate genauer beleuchte, finde ich für nöthig, hier einige Bemerkungen vorauszuschicken.

Vormals ward von Orgelbauern und Orgelstimmern, die keine Kenntniss von der Nothwendigkeit und von guter Einrichtung einer Temperatur hatten, und gern, der Natur zuwider, so viele Quinten, als möglich, ganz rein stimmten, die dadurch am Ende erhaltene beträchtliche Unreinigkeit der letzten Quinten und einiger andern Intervalle der Wolf*) oder Quintenwolf genannt, vermuthlich wegen des Heulens solcher Töne auf der Orgel. Manche sind sogar so weit gegangen, dass sie einen grossen Wolf und einen kleinen Wolf für unvermeidlich gehalten, und sie in solche Tonarten zu verstecken gesucht haben, von welchen man damals am wenigsten Gebrauch machte. (Marpurg hat mir im Jahre 1792

*) Adelung erwähnt in seinem Wörterbuche auch einer solche Bedeutung des Wortes Wolf, wiewohl mit einer nicht ganz richtigen Erklärung. *d. Vf.*

gesagt, dass es in manchen alten Orgeln in gis oder in e geschehen sey.) Man kann also, dieser schon vormals üblichen und sehr bekannten Benennung gemäss, ein durch zu reine Stimmung gewisser Intervalle am Ende erscheinendes gar zu unrichtiges Intervall recht füglich ein **Wolfintervall** nennen; es werden also die Ausdrücke: **Wolfquinte, Wolfquarte, grosse Wolfterz** und **kleine Wolfterz** sowohl der Sache als dem Sprachgebrauche angemessen seyn.

Da es nun zuvörderst auf die Richtigkeit oder Unrichtigkeit der durch Stimmung in ganz reinen Quinten und Quarten zuletzt erscheinenden Quinte b:f ankommt, und hernach erst von andern Intervallen die Rede seyn kann, so schicke ich hier eine Berechnung von dem voraus, was sich ergiebt, wenn man in einer **Reihe** von b nach f, oder von f nach b, in ganz reinen Quinten oder Quarten fortgeht.

Von b bis f, mit fallenden Quinten 3 : 2 und steigenden Quarten 3 : 4

b : dis	=	3 :	4
dis : gis	=	3 :	2
b : gis	=	9 :	8
gis : cis	=	3 :	4
b : cis	=	27 :	32
cis : fis	=	3 :	2
b : fis	=	81 :	64
fis : h	=	3 :	4
b : h	=	243 :	256
h : e	=	3 :	4
b : e	=	729 :	1024
e : a	=	3 :	2
b : a	=	2187 :	2048
a : d	=	3 :	4
b : d	=	6561 :	8192
d : g	=	3 :	2
b : g	=	19683 :	16384
g : c	=	3 :	4
b : c	=	59049 :	65536
c : f	=	3 :	4
b : f	=	177147 :	262144

Von f bis b, mit steigenden Quinten 2 : 3 und fallenden Quarten 4 : 3

f : c	=	2 :	3
c : g	=	4 :	3
f : g	=	8 :	9
g : d	=	4 :	3
f : d	=	32 :	27
d : a	=	2 :	3
f : a	=	64 :	81
a : e	=	4 :	3
f : e	=	256 :	243
e : h	=	2 :	3
f : h	=	512 :	729
h : fis	=	4 :	3
f : fis	=	2048 :	2187
fis : cis	=	2 :	3
f : cis	=	8192 :	6561
cis : gis	=	2 :	3
f : gis	=	16384 :	19683
gis : dis	=	4 :	3
f : dis	=	65536 :	59049
dis : b	=	4 :	3
f : b	=	262144 :	177147

Man erhält also durch Stimmung in ganz reinen Quinten und Quarten bey der einen Art des Verfahrens, wie bey der andern, das Verhältnis von b zu f̄ nicht als reine Quinte 2:3, sondern als Wolfquinte 177147:262144, und also das Verhältnis von f̄ zu b̄ nicht als reine Quarte 3:4, sondern als Wolfquarte 131072:177147. Beyde Wolfsintervalle sind von den reinen Intervallen um das ganze sogenannte pythagorische Comma 524288:531441 verschieden, und zwar ist das eine um ebensoviel zu klein, als das andere zu gross ist. Dieser Übelstand, nebst noch andern, die damit verbunden sind, kann nun nicht anders weggeschafft werden, als durch irgend eine Art von Temperatur.

Nach Voraussetzung dieser Bemerkungen kann nun die unmittelbare Untersuchung dessen erfolgen, was sich aus der von Aristoxenus und diesem zu Folge von Herrn von Drieberg angegebenen Stimmungsweise ergiebt. Sie sind der Meynung, und möchten uns auch gern glauben machen, dass, wenn mitten zwischen beyden Extremen b und f angefangen, und, nach Voraussetzung einer reinen Quarte h:e, also 3:4, nun in der einen Hälfte der Töne mit steigenden Quarten 3:4 und fallenden Quinten 3:2 bis zu dem f, und in der andern Hälfte mit fallenden Quarten 4:3 und steigenden Quinten 2:3 bis zu dem b gestimmt werde, Alles sich ausgleichen, und man also am Ende das Verhältnis von b zu f als reine Quinte 2:3 erhalten werde. Sie haben sich aber hierin sehr getäuscht, und es gleicht sich nichts aus; es summirt sich vielmehr die Unrichtigkeit in beyden Hälften, so, dass man am Ende anstatt der reinen Quinte 2:3 ebendieselbe Wolfquinte 177147:262144 erhält, wie durch die hier unter I und II berechnete Stimmung aller Töne in einer Reihe von b bis f, oder von f bis b, und auch ebendieselben andern Wolfintervalle. (Der Grund der Selbsttäuschung liegt darin, weil Aristoxenus nicht bedacht hat, dass, wenn man in der einen Hälfte bey dem Vorwärtsgehen die Zahl 3 und in der andern Hälfte bey dem Rückwärtsgehen die Zahl 2 oder 4 voran gehen lässt, es im Wesentlichen ebendasselbe ist, als ob man in einer Reihe stimmte, und immer, wie vorher in I, die Zahl 3, oder immer, wie in II, die Zahl 2 oder 4 vorangehen liesse, wie er denn auch eben so wenig bedacht hat, dass überhaupt 12 reine Quinten oder Quarten unmöglich zugleich vorhanden seyn können, weil sie mit der Octave 1:2 incommensurabel sind, und in deren Klangraum nicht passen.)

In der Abhandlung des Herrn von Drieberg ist die Stimmung der Töne erst nach der ältern Art so geord-

net, dass, nach Voraussetzung einer reinen Quarte h : e, durch eine Quarte aufwärts, und durch eine abwärts gestimmt, und sowohl oben, als unten, noch ein halber Ton hinzugefügt wird, und sodann nach neuerer Art, wo man bey manchen Tönen die Octave mit anwendet. Da beyde Arten des Verfahrens ganz einerlei Resultate geben, so wird es hinreichend seyn, wenn ich hier nur die erste Art des Verfahrens durchgehe. Bey jeder Operation füge ich die Buchstaben in Klammern eingeschlossen bey, durch welche sie in Fig. 1 der Kupfertafel des angeführten Cäcilienheftes angedeutet ist. Die Verhältnisse sind also folgende:

Mit steigenden Quarten 3 : 4 und fallenden Quinten 3 : 2				Mit fallenden Quarten 4 : 3 und steigenden Quinten 2 : 3			
h : e	=	3 : 4	(AB)	h : fis	=	4 : 3	(AG)
c : a	=	3 : 4	(BC)	fis : cis	=	2 : 3	(GH)
h : a	=	9 : 16		h : cis	=	8 : 9	
a : d	=	3 : 2	(CD)	cis : gis	=	4 : 3	(HK)
h : d	=	27 : 32		h : gis	=	32 : 27	
d : g	=	3 : 4	(DE)	gis : dis	=	2 : 3	(KL)
h : g	=	81 : 128		h : dis	=	64 : 81	
g : c	=	3 : 2	(EF)	dis : b	=	4 : 3	(LN)
h : c	=	243 : 256		h : b	=	256 : 243	
c : f	=	3 : 4	(FM)				
h : f	=	729 : 1024					

Um nun zu sehen, wie sich das durch lauter reine Quarten und Quinten gefundene b zu dem auf dieselbe Weise gefundenen f verhält, wird es am besten seyn, wenn man in beyden Verhältnissen das h auf einerley Zahl reducirt, und also (wie bey der Reduction der Brüche gewöhnlich), in dem Verhältnisse: h : f = 729 : 1024 beyde Zahlen durch 256, und in dem Verhältnisse h : b = 256 : 243 beyde Zahlen durch 729 multiplicirt, (wodurch in den Verhältnissen nichts geändert wird). Es wird also seyn h : b = 186624 : 177147 und h : f = 186624 : 262144; es verhält sich also hier b zu f, wie 177147 zu 262144, es ist also dieselbe Wolfquinte, welche vorher durch die Stimmung in einer Reihe von b bis f, und von f bis b unter I und II ist gefunden worden, und ist von der reinen Quinte um das ganze pythagorische Comma 531441 : 524288 verschieden. (Dieses Comma ist doch ein recht boshaftes Ding, dass es immer in die Quere kommt, wo die Gegner einer Temperatur es nicht gerne haben möchten, und dass es ohne Temperatur gar nicht weichen will. — In allen anderen Intervallen wird es sich eben so zeigen, wie hier.)

Eben so sehr hat sich Aristoxenus getäuscht, wenn er glaubt, dass die durch eine solche Stimmung zu erhaltenden **halben Töne** von gleicher Grösse seyn müssten, da vielmehr manche = 243 : 256 und andere = 2048 : 2187, und also um das Comma 524288 : 531441 grösser sind. Es liegen nähmlich in dieser Anordnung der 12 Töne folgende Verhältnisse der 12 halben Töne, wie man durch beliebige Additionen und Subtraktionen der Intervalle (Multiplicationen oder Divisionen der Brüche) leicht wird finden können:

c : cis	=	2048 : 2187			fis : g	=	243 : 256
cis : d	=	243 : 256			g : gis	=	2048 : 2187
d : dis	=	2048 : 2187			gis : a	=	243 : 256
dis : e	=	243 : 256			a : b	=	2048 : 2187
e : f	=	243 : 256			b : h	=	243 : 256
f : fis	=	2048 : 2187			h : c	=	243 : 256

Die Verhältnisse der grossen Terzen, der kleinen Terzen, und der ganzen Töne, sind auch sehr ungleich, und in allen kommen Wolfintervalle vor, die von den übrigen um 524288 : 531441 verschieden sind.

Die **grossen Terzen** sind folgende:

c : e	=	64 : 81	
e : gis	=	64 : 81	= 1 : 2
gis : c	=	6561 : 8192	
f : a	=	64 : 81	
a : cis	=	64 : 81	= 1 : 2
cis : f	=	6561 : 8192	
g : h	=	64 : 81	
h : dis	=	64 : 81	= 1 : 2
dis : g	=	6561 : 8192	
d : fis	=	64 : 81	
fis : b	=	64 : 81	= 1 : 2
b : d	=	6561 : 8192	

Also befinden sich in jedem Zirkel von 3 grossen Terzen, deren Summe der Octave gleich ist, zwey altgriechische Terzen 64 : 81 und eine die = 6561 : 8192 und also gegen die Terz 64 : 81 um das ganze Comma 524288 : 531441 zu klein ist. *) Eine so niedrige grosse Terz, wie hier in gis : c, cis : f, dis : g und b : d vorkommt, ist doch etwas

*) Auch gegen die gewöhnliche grosse Terz 4 : 5, welche doch um 80 : 81 kleiner ist, als die ältere grosse Terz 64 : 81, schwebt diese so unnatürliche grosse Terz um 32768 : 32805 unter sich. *d. Vf.*

Unerhörtes und Unnatürliches, und kann füglich als grosse Wolfterz angesehen werden. Indessen würde ohne dieses Noth- und Hülfsintervall drey grosse Terzen, wie 64:81, die Octave um das Comma 531441:524288 übersteigen.

Die **kleinen Terzen**, welche in dieser Anordnung der Töne liegen, sind folgende:

b : cis	=	27 : 32	= 1 : 2
cis : e	=	27 : 32	
e : g	=	27 : 32	
g : b	=	16384 : 19683	
dis : fis	=	27 : 32	= 1 : 2
fis : a	=	27 : 32	
a : c	=	27 : 32	
c : dis	=	16384 : 19683	
gis : h	=	27 : 32	= 1 : 2
h : d	=	27 : 32	
d : f	=	27 : 32	
f : gis	=	16384 : 19683	

Die kleinen Terzen sind hier also auch sehr ungleich, denn, wenn die meisten derselben (welche den halben Ton 243:256 zweymal, und den, welcher = 2048:2187 ist, einmal enthalten) = 27:32 sind, so sind die kleinen Terzen, (welche den grössern halben Ton 2048:2187 zweymal, und den kleinern 243:256 einmal enthalten) = 16384:19683, also um das Comma 531441:524288 grösser, als die Terz 27:32. *) Eine solche über sich schwebende kleine Terz ist doch wohl etwas eben so Unnatürliches, wie vorher eine beträchtlich unter sich schwebende grosse Terz, und die, welche hier in g:b, c:dis, und f:gis vorkommen, sind so übermässig gross, und von den andern so verschieden, dass man sie als kleine Wolfterzen ansehen muss. Indessen füllen sie doch hier, als Noth- und Hülfsintervalle, in Verbindung mit 3 kleinen Terzen, wie 27:32, den Klangraum einer Octave aus.

Auch die **ganzen Töne** sind sehr ungleich. Da 6 ganze Töne eine Octave ausmachen, so setze ich hier die zwey Reihen derselben unter einander:

---

*) Selbst gegen die gewöhnliche kleine Terz 5:6, welche doch grösser ist, als die in dem Verhältnisse 27:32, ist diese Terz 16384:19683 um 32805:32768 zu gross.

d. Vf.

c	:	d	=	8 :	9	}	= 1 : 2
d	:	e	=	8 :	9		
e	:	fis	=	8 :	9		
fis	:	gis	=	8 :	9		
gis	:	b	=	8 :	9		
b	:	c	=	59049 :	65536		

f	:	g	=	8 :	9	}	= 1 : 2
g	:	a	=	8 :	9		
a	:	h	=	8 :	9		
h	:	cis	=	8 :	9		
cis	:	dis	=	8 :	9		
dis	:	f	=	59049 :	65536		

Die durch die Stimmung in lauter reinen Quinten und Quarten erhaltenen ganzen Töne b:c und dis:f, welche = 59049:65536 sind, und durch die Zusammensetzung von 2 halben Tönen, wie 243:256, entstehen, sind um das Comma 524288:531441 kleiner, als die übrigen, welche 8:9 sind, und durch Zusammensetzung zweyer halben Töne entstehen, deren einer = 243:256, der andere = 2048:2187 ist. Indessen würde ohne dieses Noth- und Hülfsintervall 6 ganze Töne keine Octave 1:2 ausmachen. (Möge doch einer, der blos ganze Töne, wie 8:9, dulden will, zeigen, wie es zu machen sey, dass 6 derselben in dem Umfange einer Octave Platz finden).

Die Theilung einer jeden Octave in zwey Hälften, z. B. c:fis und fis:c ist allemal so, dass die eine Hälfte = 512:729 und die andere = 729:1024 ist, deren Unterschied auch dem Comma 524288:531441 gleich ist.

Bey jeder Art von Intervallen, wenn sie zusammengestellt werden, und anfangs gleichartig erscheinen, kommt also hier am Ende der hinkende Bote nach, nämlich ein um das Comma 524288:531441 von den übrigen abweichendes Intervall. Dass übrigens die Verhältnisse wirklich so sind, wie sie hier angegeben worden, wird jeder leicht finden können, der nur einigermasen zu rechnen versteht, wenn er auch nichts weiter, als Brüche zu multipliren, zu dividiren, und auf einerley Nenner oder Zähler zu reduciren weiss.

Um nun die ganze Idee von Brauchbarkeit einer Stimmung in lauter reinen Quinten und Quarten (2:3 und 3:4) zu vernichten, und sogar die gänzliche Unmöglichkeit, dass 12 solche Quinten und Quarten könnten zugleich vorhanden seyn, zu zeigen, stelle ich das Wesentliche von dem hier gesuchten und gefundenen in einen einzigen (durch Marpurg und Andere längst bekannten) Satz zusammen:

Wenn die Verhältnisse von 11 Quinten oder Quarten ganz rein angenommen werden, z. B. von f:c:g:d:a:e:h:fis:cis:gis:dis:b, oder von b:dis:gis:cis:fis:h:e:a:d:g:c:f, (wobey es einerley ist, ob man bey der Stimmung und Berechnung vorwärts oder rückwärts geht, und ob man die Stimmung und Berechnung in einer Reihe verrichtet, oder ob man irgendwo in der Mitte anfängt und nach beyden Extremen auf die entgegengesetzte Art fortgeht) so ist das Verhältnis der beyden äussersten Quinten (hier b und f) nicht 2:3, sondern 177147:262144. Die Ursache ist, weil, wenn man durch 11malige Multiplication der Zahl 3, und 18malige Multiplication der Zahl 2 mit sich selbst, nicht 2:3, sondern 177147:262144, als Product erhält, welches von der reinen Quinte 2:3 um das Comma 524288:531441 verschieden ist.

Es ist also auch unmöglich, dass man 12 Quinten 2:3 in einer Octave haben könnte, da deren Summe, wenn man von b ausgeht, hierzu zu gross, und wenn man von f ausgeht, zu klein seyn würde.

Da nun bey einer solchen Stimmung allemal die letzte Quinte im höchsten Grade unrein ist, da auch in andern Intervallen äusserst unrichtige Verhältnisse zum Vorschein kommen, so bleibt nun den Gegnern aller Temperatur nichts anders übrig, als unter folgenden zwey Alternativen zu wählen:

Entweder 1) da ein jeder, der etwas will, sich auch dessen Folgen muss gefallen lassen, so müssen sie bey jeder Art von Intervallen eine Abweichung, die den sogenannten pythagorischen Comma 524288:531441 gleich ist, nicht achten, und die Intervalle

177147 :	262144	ebensowohl, wie	2 :	3,	als Quinte,
131072 :	177147	ebensowohl, wie	3 :	4,	als Quarte,
6561 :	8192	ebensowohl, wie	64 :	81,	als grosse Terz,
16384 :	19683	ebensowohl, wie	27 :	32,	als kleine Terz,
59049 :	65536	ebensowohl, wie	8 :	9,	als ganzen Ton,
2048 :	2187	ebensowohl, wie	243 :	256	als halben Ton

und die erstern Intervalle als Noth- und Hülfsintervalle anerkennen wollen, weil sie bey dieser Art zu stimmen, und überhaupt bey der Annahme von 11 reinen Quinten oder Quarten, unvermeidlich sind, wodurch aber alle Begriffe von Reinheit und Beschränktheit der Intervalle würden aufgehoben werden,

oder 2) sie müssen — temperiren. Ein drittes giebt es nicht.

Sollte nun für irgend Jemanden das, was hier über die Unvermeidlichkeit einer Temperatur bey der Stimmung der Quinten oder Quarten gesagt ist, noch nicht überzeugend genug seyn, so wird es noch leichter seyn, auch an grossen und kleinen Terzen unwidersprechlich zu zeigen, dass man temperiren muss, wenn man auch nicht will. Ist nun ein Ton als Terz temperirt, (es sey nun auf eine gute oder schlechte Art), so ist er es auch in der Reihe der Quinten, weil kein Ton erhöht oder erniedrigt werden kann, ohne Veränderung seiner Verhältnisse gegen alle übrigen.

Drey grosse Terzen, z. B. c:e, e:gis und gis:c̄, so wie auch vier kleine Terzen, z. B. c:dis, dis:fis, fis:a, und a:c̄, müssen zusammen eine Octave ausmachen. Dieser Satz ist unwidersprechlich gewiss, und selbst ein Aristoxenus wird ihn zugeben müssen, weil alle Musik aufhören würde, wenn ein zum Grunde gelegter Ton nicht seine richtige Octave 1:2 haben sollte.

Dieses nun angenommen, so ist hier für die Anwendung der in der Theorie als rein vorauszusetzenden Verhältnisse der Terzen die Octave 1:2 als das Normalmas anzusehen, oder als das Bette des Prokrustes, welcher von denen, die zu lang waren, etwas abhauen, und wenn einer zu kurz war, ihn soweit ausstrecken liess, bis sie hineinpassten, welches freylich den Reisenden noch weniger behagen mochte, als den Gegnern der Temperatur die Nothwendigkeit, von dem, was in den Verhältnissen zuviel ist, etwas wegzunehmen, und das, was zu klein ist, ein wenig zu vergrössern. Ob nun die neuen Verhältnisse der Terzen 4:5 und 5:6, oder ob die älteren 64:81 und 27:32 zum Grunde gelegt werden, ist hier im Wesentlichen dasselbe, ich lasse es also hier, um nichts fremdartiges einzumengen, bey den ältern Terzen bewenden. (Über die Nothwendigkeit der Temperatur bey den neueren Terzen habe ich schon das nöthige in meiner Akustik §. 34 und 35 gesagt, und bemerke, um nicht misverstanden zu werden, nur, dass, wenn ich hier von Verkleinerung rede, bey den neueren Verhältnissen eine Vergrösserung nothwendig ist, und so umgekehrt.)

Nun geben drey grosse Terzen in dem Verhältnisse 64:81 keine Octave, 1:2, sondern ein Intervall, das um das Comma 531441:524288 zu hoch ist, und vier kleine Terzen in dem Verhältnisse 27:32 geben ein Intervall, das gegen die Octave um das Comma 524288:531441 zu niedrig ist, nach folgender sehr einfachen Berechnung:

Grosse Terzen:

c : e	=	64 : 81
e : gis	=	64 : 81
c : gis	=	4096 : 6561
gis : c̄	=	64 : 81
c : c̄	=	262144 : 531441

Kleine Terzen:

c : dis	=	27 : 32
dis : fis	=	27 : 32
c : fis	=	729 : 1024
fis : a	=	27 : 32
c : a	=	19683 : 32768
a : c̄	=	27 : 32
c : c̄	=	531441 : 1048576

hier geben also 3 grosse Terzen zuviel, und 4 kleine Terzen geben zu wenig, und sind mit einer Octave 1:2 eben so incommensurabel, wie 12 Quinten 2:3 es sind, wie auch 6 ganze Töne in dem Verhältnisse 8:9, und 12 halbe Töne in dem Verhältnisse 243:256, welches alles kein Aristoxenus bedacht hat.

Jetzt sey zuerst die Rede von grossen Terzen.

Da nun bey drey grossen Terzen in dem Verhältnisse 64:81 das anstatt der Octave erhaltene Intervall 262144: 531441 um das Comma 531441:524288 grösser als die Octave, und nicht 1:2, sondern = 1:2,01364 . . . ist, so folgt, dass drey grosse Terzen, wie 64:81, nicht in dem Umfange (oder Klangraume) einer Octave 1:2 Platz haben, dass also unmöglich alle 3 grosse Terzen dieses Verhältnis behalten können. Es können also 3 solche Terzen nicht anders in den Umfang einer Octave (in dieses Bette des Prokrustes) hineingebracht werden, als wenn das, was zuviel ist, weggeschnitten wird; es ist also eine Erniedrigung schlechterdings nothwendig. (Wer es anders machen, und bewirken kann, dass 1:2,01364 = 1:2 werde, der zeige an, wie es zu machen sey, *et erit mihi magnus Apollo*). Es kann also nicht mehr gefragt werden, ob man eine solche Erniedrigung der Verhältnisse sich wolle gefallen lassen, sondern nur, ob man nur eine dieser Terzen erniedrigen, oder ob man diese nothwendige Verkleinerung auf 2 oder 3 Terzen vertheilen wolle. Wenn man, um doch wenigstens bey 2 Terzen das Verhältnis 64:81 zu retten, nur Eine dieser Terzen erniedrigen will, so erhält man für die erniedrigte Terz das schon vorher erwähnte abscheuliche Intervall 6561: 8192, welches viel zu klein, und von den übrigen Terzen zu sehr verschieden ist, als dass es jemand für eine brauchbare grosse Terz werde anerkennen wollen. Wenn man also dieses nicht will, so bleibt nichts anders übrig, als, die ein für allemal unvermeidliche Erniedrigung auf 2 oder noch besser auf alle 3 Terzen zu vertheilen, mit

andern Worten, zu — temperiren, *) wo man denn, bey einer möglichst gleichförmigen Vertheilung, nirgend einen Übelstand bemerken wird.

Eben so ist es mit den kleinen Terzen 27 : 32, welche für die Bildung einer Octave zu klein sind, indem das Resultat von vieren derselben, 531441 : 1048576, gegen die Octave um das Comma 524288 : 531441 zu klein und nicht = 1 : 2, sondern = 1 : 1,9734 . . . ist. Da sie nun, der ersten Voraussetzung nach, in den Umfang (oder Klangraum) einer Octave (in dieses Bette des Prokrustes) passen müssen, so ist eine Ausdehnung oder Erhöhung derselben schlechterdings nothwendig. Da nämlich vier solche Terzen nicht zugleich Statt finden, weil sie die Gränzen des Umfanges einer Octave nicht erreichen würden, so kann gar nicht weiter gefragt werden, ob wir überhaupt eine Erhöhung anbringen wollen, sondern nur, ob nur Eine, oder ob 2, oder 3, oder alle vier Terzen sollen erhöht werden, wo denn die drey letztern Fälle eine Temperatur seyn würden. Wenn man, um so viele Terzen als möglich, in dem Verhältnisse 27 : 32 zu lassen, nur Eine derselben erhöhen will, so erhält man das vorher schon vorgekommene Intervall 16384 : 19683, welches viel zu gross und von den übrigen Terzen verschieden ist, als dass es jemand für eine brauchbare kleine Terz werde anerkennen wollen. Wenn man also dieses nicht will, so bleibt nichts anders übrig, als, die ein für allemal nicht zu vermeidende Erhöhung auf 2, besser auf 3, und am besten auf alle 4 Terzen zu vertheilen, wo die Abweichung desto unmerklicher seyn wird, je gleicher die Vertheilung geschieht, d. i. je besser man — temperirt. **)

---

*) Dieses würde zugleich eine Friedensstiftung seyn zwischen der neuern grossen Terz 4 : 5 und der von dieser um 80 : 81 verschiedenen älteren Terz 64 : 81. Wenn nämlich die eine für die Bildung einer Octave etwas zu niedrig ist, so ist die andere hierzu etwas zu hoch, und die temperirte steht ziemlich mitten inne. *d. Vf.*

**) Dieses würde Frieden geben zwischen der ältern kleinen Terz 27 : 32 und der neuern 5 : 6. So wie nämlich die ältern kleinen Terzen für die Bildung einer Octave zu klein sind, so sind die neuern bekanntermasen hierzu zu gross, so dass 4 derselben die Octave übersteigen würden; eine gut temperirte kleine Terz steht aber zwischen beyden ungefähr in der Mitte. Sollten also die Anhänger der alten Terz 27 : 32 eben so nachgeben wollen, wie es die Anhänger der neuen Terz 5 : 6 thun, und ihre Terzen ein wenig erhöhen, so wie die neuern ein wenig er-

Wenn nur das böse pythagorische Comma 524288: 531441, und der den Gegnern der Temperatur eben so sehr, wie der vormalige den Reisenden schädliche Prokrustes, der das wegschneidet, was zuviel ist, und das ausdehnt, was zu klein ist, (das Normalmas einer Octave) nicht wären, so hätten wir keine Temperatur nöthig; da sie aber nun einmal vorhanden sind, so müssen wir der Nothwendigkeit nachgeben, und uns gefallen lassen, dass das, was zu gross ist, ein wenig verkleinert, und das, was zu klein ist, ein wenig vergrössert werde, mit andern Worten: wir müssen — temperiren, am besten so, dass durch gleichförmige Vertheilung die Abweichung in allen Verhältnissen so gering, als möglich wird. *Levius fit patientia, quicquid corrigere est nefas.* Ich glaube nun genug gezeigt zu haben, was für Inconsequenzen herauskommen, wenn man nicht temperireu, sondern in lauter ganz reinen Intervallen stimmen will.

Die Lehre von der Nothwendigkeit und der bessern Anordnung einer Temperatur ist sehr gut vorgetragen in Marpurgs Versuch über die musikalische Temperatur, (Bresslau 1776), mit Benutzung der *Remarques sur le tempérament en Musique par Lambert*, in den *Mém. de l'Ac. de Berlin* 1776. Dieses Buch, welches in keiner guten musikalischen Bibliothek fehlen sollte, habe ich bey dem, was in meiner Akustik über die Tonverhältnisse zu sagen war, hauptsächlich als Führer angesehen, weil ich Marpurgs Ansichten sehr richtig finde, wiewohl Manches etwas zu weitschweifig gesagt ist, und manche nicht zur Sache gehörende Dinge eingemengt sind. Als sehr lehrreich ist auch zu empfehlen Türk's Anleitung zu Temperaturberechnungen. Der erste, der von der Anordnung der Tonverhältnisse und von der Nothwendigkeit und zweckmässigern Einrichtung einer Temperatur bessere Ansichten gegeben hat, als man vorher hatte, war meines Wissens Neidhardt in seinem Buche: Mathematische Abtheilung des Monochords, 1732.

Da Herr von Drieberg gegen das Ende seines Buches: Aufschlüsse über die Musik der Griechen, dem, was ich über die Tonverhältnisse in meiner Akustik gesagt habe, förmlich den Krieg erklärt und es unter der für mich sehr schmeichelhaften Rubrik: Fehler der Neuern, aufgeführt hat, *) so würde Mancher

---

niedrigt werden, so würde über die Anwendung derselben kein Streit weiter seyn können, sondern nur allenfalls über deren Herleitung und ursprüngliche Beschaffenheit.

*) Vgl. Gfr. Weber's Theor. 4. Bd. S. 148.

vielleicht noch über Nebendinge einen weitläuftigen Streit anfangen; ich habe aber gar keine Lust dazu, 1) weil ich überhaupt Streitigkeiten nicht liebe, 2) weil ich das, was ich über zwey Hauptgegenstände zu sagen für nöthig hielt, hier schon gesagt habe und für hinreichend halte, 3) weil es unnütz seyn würde, da es schwerlich dem Einen gelingen würde, bey dem Andern eine Radikalform mancher Ansichten zu bewirken, indem Herr von Drieberg eine entschiedene Vorliebe für die Musik der Griechen hat und unser ganzes neueres Musiksystem für fehlerhaft hält, ich aber mich zwar gern in geschichtlicher Hinsicht über den vormaligen Zustand der Musik belehren lasse, aber doch mehr Vorliebe für die neuere Musik habe, weil ich finde, dass sie zufolge einer einfachern und zusammenhängendern Anordnung der Tonverhältnisse und einer allgemeinern Anwendbarkeit derselben mehr leistet, 4) weil Herr von Drieberg sehr viele Worte in ganz anderem Sinne nimmt, als ich, und also schwerlich Einer dem Andern immer ganz verständlich seyn würde. Ich begnüge mich also damit, hier nur ganz friedlich einige Missverständnisse zu beseitigen, und genauer zu erklären, was ich bey manchem Ausdrucke eigentlich habe sagen wollen.

Zuvörderst muss ich bemerken, dass ich die Worte Klang und Ton in ganz anderem Sinne nehme, als Herr von Driebeg. Klang ist bey mir ein in Hinsicht auf Raum und Zeit bestimmbarer Schall (d. i. bei dem man die Art der Bewegung wissen, und einen bestimmbaren Ton hören kann). Ton ist bey mir nichts anders, als (absolute oder relative) Zahl der Schwingungen in einer gewissen Zeit, (welches ich auch bisweilen durch: Geschwindigkeit der Schwingungen ausgedrückt habe). Die Tonlehre ist bey mir blos ein Gegenstand der Arithmetik (es kann nähmlich hiebey von der Beschaffenheit des klingenden Körpers und von den Gesetzen, nach welchen sich seine Schwingungen richten, gar nicht die Rede seyn); die Klanglehre ist aber ein Gegenstand der Mechanik.

Wenn also S. 165 getadelt wird, dass ich gesagt habe „der Unterschied eines Tones von dem andern nennt „man ein Intervall" so habe ich damit nichts anders gesagt, als dass man den Unterschied der Zahlen von Schwingungen, welche in derselben Zeit bey dem tiefern und höhern Tone geschehen, so nennt und ich glaube also, mich ganz richtig ausgedrückt zu haben. Wenn nun auch S. 169 getadelt und missverstanden wird, dass ich gesagt habe, in der Octave sey der eine Ton das doppelte des andern, so habe ich damit sagen wollen, in der Octave 1 : 2 mache der höhere Ton die doppelte Zahl der Schwin-

gungen von der, welche der tiefere Ton in derselben Zeit macht, und ich begreife nicht, wie mein so deutlicher Ausdruck kat können missverstanden werden.

S. 166 hat Herr von Drieberg das sehr missverstanden, was ich über das Consoniren und Dissoniren gesagt habe, und hat meinen Ausdrücken consonirend und dissonirend immer die Worte: wohlklingend und übelklingend untergeschoben, welches ich ganz und gar nicht habe sagen wollen, wie es denn auch ganz unrichtig seyn würde. Eine Consonanz unterscheidet sich bey mir von einer Dissonanz, in Hinsicht auf die Wirkung, nur dadurch, dass eine Consonanz für sich das Gehör befriedigt, eine Dissonanz aber noch etwas Anderes erwarten lässt, und erst durch Auflösung, d. i. durch eine schickliche Fortschreitung zu einem andern Intervall, das Gehör befriedigt. Eine schicklich angebrachte, und schicklich fortschreitende Dissonanz kann also auch wohlklingend seyn. (Die Benennung: Dissonanz finde ich übrigens gar nicht recht der Sache angemessen, weil man sich gar zu leicht einen Übelklang dabey denken kann. Ich weiss aber kein anderes Wort, das man dafür brauchen könnte, und es würde auch schwer halten, es dem gewöhnlichen Sprachgebrauch zuwider einzuführen. Indessen kommt auf die Bennennung selbst nicht viel an, wenn man nur weiss, was für einen Begriff man damit verbinden soll). Eine unschickliche und übelklingende Verbindung zweier Töne ist bey mir weder eine Consonanz, noch eine Dissonanz, sondern eine Discordanz. Wenn sie recht arg ist, könnte man sie auch eine Discrepanz nennen.

S. 169 wird getadelt, dass ich den Einklang mit unter die Tonverhältnisse gerechnet habe. Das ist aber von Mehren geschehen, und geschieht auch öfters in der Mathematik, dass man eine Grösse mit einer eben so grossen vergleicht, und sagt: $a = a$, $b = b$, oder bey dem Multipliciren: einmal Eins ist Eins.

Wenn ich gesagt habe, eine Quarte sey an sich als Consonanz anzusehen, sie müsse aber doch meistens in der Ausübung als Dissonanz behandelt werden, (wo Herr von Drieberg mir wieder die Worte: wohlklingend und übelklingend untergeschoben hat) so habe ich damit nichts weiter sagen wollen, als, dass eine Quarte zwar an sich eine Consonanz sey, dass aber in vielen Fällen eine Andeutung zu einer bestimmten Fortschreitung Statt finde, wie z. B. wenn man $\genfrac{}{}{0pt}{}{\bar{c}}{g}$ hört, und g der tiefste Ton ist, man geneigt ist, g als den Grundton eines Dreyklanges anzusehen, und eine Fortschreitung zu dessen Terz erwartet.

Zu S. 182. Dass ganz kleine Abweichungen von der vollkommnen Reinheit der Intervalle nicht wahrnehmbar sind, darüber habe ich schon Mehres in meiner Akustik in §. 38 und in der 2ten Anmerkung zu §. 40 gesagt.

Chladni.

Späterer Nachtrag.

Die in zwey Hälften getheilte Stimmung, wo von einem gewissen Tone ausgegangen werden, und in der einen Hälfte durch Quinten und Unterquarten, und in der andern durch Quarten und Unterquinten fortgegangen werden soll, wird noch mehr, als die in einer Reihe fortgehende, dazu geeignet seyn, um sich und Andern einen recht deutlichen Begriff von der Wirkung der Wolfintervalle zu geben. Man stimme auf zwey Registern einer Orgel, die sich in verschiedenen Manualen befinden, und einander möglichst ähnlich sind, einen gewissen Ton, welcher hier das h seyn mag, vollkommen in Einklang, hernach stimme man auf dem einen Register durch lauter Quinten und Unterquarten bis zum f in der Ordnung: h, fis, cis, gis, dis, b, f, und sodann auf dem andern Register durch ganz reine Quarten und Unterquinten ebenfalls bis zum f, in der Ordnung: h, e, a, d, g, c, f. Es versteht sich von selbst, dass man, um sich und Andere nicht willkürlich oder unwillkürlich zu täuschen, nicht im mindesten temperiren, und auch nicht eher, als bis die Stimmung geendet ist, irgend einen durch Stimmung erhaltenen Ton mit andern Tönen desselben oder eines andern Registers vergleichen dürfe, sondern sich blos darauf beschränken müsse, die Quinten und Quarten vollkommen rein zu stimmen. Wenn die Stimmung geendet ist, wird das durch Quinten und Unterquarten gefundene f um das pythagorische Comma höher seyn, als das andere, sie werden also mit einander den Wolfeinklang 524288:531441 machen, das durch Quinten und Unterquarten gefundene c wird mit dem auf die andere Art gefundenen f die Wolfquarte 131072:177147 geben, und das durch Quarten und Unterquinten gefundenene b mit dem auf die andere Art gefundenen f die Wolfquinte 177147:262144. Ausserdem wird in Terzen u. s. w. sich noch ein Rudel von andern Wölfen einfinden, so wie sie vorher von mir angegeben sind.

Chladni.

Über das

Musikwesen in Ungarn.

Pesth, 1826.

So gewiss Ungarn, rücksichtlich seiner physischen Beschaffenheit, seiner Gesetze, Sprache, Sitten und Gebräuche, von Teutschland, ja selbst von dem angrenzenden Österreich, so sehr verschieden ist, dass es jedem Reisenden, der die Grenze überschreitet, höchst auffallend seyn muss, eben so gewiss ist auch Ungarns Nationalmusik nicht nur von der teutschen, sondern auch von der Musik aller andern europäischen Völker verschieden. Ihr Charakter ist Trauer; ja, selbst in der Tanzmusik, die gewöhnlich sehr ernst beginnt, und im geschwindesten Tempo endet, sind sogar in diesem letzteren noch Trauer-Anklänge hörbar.

Die Ursachen, welche die ungarische Nationalmusik in diesem Charakter ausbildeten, möchten sowohl für den Psychologen, als für den Musiker wichtig und belehrend seyn; sie liegen aber so tief und sind so sehr mit politischen Ereignissen verwebt, dass deren Auseinandersetzung zu weitläufig, und einem rein musikalischen Blatte zu heterogen seyn würde. Es genüge daher hier die obige blosse Andeutung ihres Charakters, nebst einer Erwähnung der dabei gewöhnlichen Instrumente, als Vorwort zur Betrachtung des ungarischen Musikwesens im Ganzen, welche selbst sich nicht zunächst blos mit der Nationalmusik, sondern mit dem Zustande der Musik in Ungarn überhaupt zu beschäftigen hat.

Die gewöhnlichen Instrumente der ungarischen Nationalmusik sind vorzüglich das Zimbal, die Geige, die Pfeife und, bei der untersten Volks-Klasse der Dudelsack. Die zwei erstgenannten Instrumente werden auch zur Begleitung des Gesanges der vielfältigen Nationallieder angewendet, obschon das Volk auch viel ohne Begleitung singt.

Die gewöhnlichen Spielleute der Nationalmusik sind von alter Zeit her Zigeuner; welche jedoch auch wohl andere als blos Nationalstücke spielen, doch auch diese überall ohne Noten. Einige dieser Leute führen kein Nomaden-, sondern ein ordentlich bürgerliches Leben, sind wohlhabend, kaum durch etwas Anderes als ihre gelbliche Farbe zu erkennen, und unterrichten ihre Kinder in der Musik, aber freilich immer ohne Notenkenntniss. Einige Musik-Banden dieses Volkes sind im ganzen Lande berühmt, werden bei echt ungarischen Festlichkeiten von Weitem her berufen und gut bezahlt, und in der That zeichnen manche sich durch Fertigkeit und angenehmes Spiel aus. Sie werden in dem vielleicht in diesen Blättern folgenden ungarischen Musik-Künstler-Verzeichnisse genannt werden.

Schon zur Zeit des heiligen Stephan, ersten Königs von Ungarn, wurde in Ungarn Musik gelehrt; zwar meist nur Kirchengesang; allein auch im übrigen Europa erfreute sich um dieselbe Zeit die Musik kaum irgendwo einer ausgedehnteren, gewiss aber keiner sorgsameren Pflege, als eben in Ungarn. Schon im eilften Jahrhunderte, zur Zeit des h. Stephan, errichtete der heil. Gerardus, Bischof des Csanader (Zschanader) Kirchsprengels, ein Seminarium, in welchem nicht nur arme, sondern auch Knaben Adelicher, und Magnatensöhne, vom Lehrer Valtherus Unterricht im Wissenschaftlichen und zugleich in der Musik erhielten. Da Valtherus, wegen vermehrter Anzahl der Knaben, in der Folge nicht mehr ausreichte, hielt ihm der sorgsame Bischof den von Weissenburg berufenen Henricus, welcher die literarische Bildung in dieser Anstalt übernahm, damit Valtherus mehr Zeit gewinne, die Jugend im Gesange zu unterrichten; und diesem Beispiele folgten bald die meisten Bischöfe Ungarns. (*Walaszky Conspectus reipublicae literariae in Hungaria* pag. 73, 74, und 75.)

Dass späterhin die Kultur der Musik in Ungarn mit der des übrigen Europa nicht Schritt halten konnte, ver-

schuldeten die wiederholten Einfälle der Tartaren und der Muselmänner, als diese einmal Bizanz in ihrer Gewalt hatten, und die wiederholten inneren Kriege, welche die friedliebenden Musen aus dem, Jahrhunderte hindurch zu einem blutigen Schlachtfelde umgewandelten Ungarlande verscheuchten.

Dennoch lässt sich nachweisen, dass, auch in den unruhigsten Zeiten, hier und da Kunstblumen erblühten und in ruhigeren Zwischenräumen zum Kranze geformt wurden.

Die achtzigjährige Königin von Ungarn, Elisabeth, Mutter Ludwigs des Grossen, Königs von Ungarn (schreibt *Dlugos*, *libro* 10. *Tomi* 2. *Col.* 33,) hat auf ihrer Reise nach Pohlen, begleitet von einem zahlreichen ungarischen Militär, im Schlosse zu Krakau ihren Ungarn Bälle und Gesang-Feste gegeben.

Olahus, Erzbischof von Graan in Ungarn, sagt in seiner Beschreibung des königl. Schlosses Wisegrad (Wischegrad,) König Mathias Corvinus habe in seiner Hofkapelle daselbst eine Orgel mit silbernen Pfeifen. (Korabinszky geographisches Lexikon von Ungarn. Presburg 1786. p. 836) und Petrus Valturianensis, der vom Pabst Sixtus dem IV. zum König Mathias Corvinus wegen Friedens-Unterhandlungen zwischen diesem und Kaiser Friederich IV. nach Ofen geschickt wurde, schrieb dem Pabste 1483 folgendes: *Habet Mathias Corvinus Rex Hungariae cantorum capellam, qua nullam praestantiorem vidi, et pridie in capella sua* (in Ofen) *solennem Missam juxta majorum gloriosos mores cantari fecit, magna praelatorum et nobilium praesente caterva. Cum rediero, quanta gloria missa illa perfecta sit, explicare studebo.* (Péterfy *Sacra Concilia Regni Hungariae.* *Tom.* 1. pag. 9.) Dies, von einem päbstlichen Legaten, dem die päbstliche Kapelle nicht unbekannt seyn konnte, in diesem Zeitraume dem Pabste geschrieben, ist für die Kapelle des Königs von Ungarn wahrlich ein grosses Lob.

Mathias Corvinus liess bei seiner Tafel gewöhnlich ungarische Lieder singen. (Galeotus, Cap. 5, p. 538). Dieser nämliche Schriftsteller und tägliche Gast bei König Mathias sagt ferner: (Cap. 17, p. 548-549) Es sind daselbst (am Hofe dieses Königs) nebst anderen Tonkünstlern auch Lautenschläger, welche bei Tisch die grossen Thaten der Nation in ungarischer Sprache besingen und mit dem Instrument dazu accompagniren. — Cap. 13, p. 564 sagt der nämliche Autor vom Bischofe von Waitzen, Bathori: in seinem Hause bethet man, oder lernt man, oder es werden neben einer Musik Verse gesungen.

Walaszky in seinem schon angezeigten Werk (p. 165, 166) sagt vom Hofe des ungarischen Königs Uladislaus II. *Uladislai 2di Musici aulici anno* 1494: *Cantor regius, cantores pueri, tubicines etc.*

Der ungarische Autor Belius in seinem *Prodromo* (p. 111, § 11) spricht von den Bewohnern der Stadt Iglau, in der Zipser Gespannschaft: *Musices inprimis amor quidam ingenuus. — Aetate certe Fröhlichii collegium hic erat civium musices studiosorum;* — und Frölich, der Mathematiker, sagt, (in seiner Bibliothek für Reisende,) dass die Bürger von Iglau zusammentraten und musikalische Akademieen hielten, auch freiwillig die Musik beim Gottesdienst versahen, und dass in neuerer Zeit auch in andern Städten Oberungarns, als Eperies, Zeben etc., dies nichts Ungewöhnliches war.

Korabinsky (im Geogr. Lexikon p. 43) sagt von den Bewohnern der Sechzehn-Stadt Béla in der Zipser Gespannschaft: sie haben Liebe zu Künsten und Wissenschaften, besonders aber zur Musik, die sie fleissig lernen, und sich in den benachbarten Gespannschaften beliebt machen.

Die Einwohner von Béharfalva in der Liptauer Gespannschaft, sagt eben dieser Schriftsteller in seinem

Lexikon, (p. 40) verfertigen, durch Nothdürftigkeit des Bodens veranlasst, Geigen und andere musikalische Instrumente.

Diese Angaben könnten beträchtlich vermehrt werden; doch mag hier nur noch von der neueren Zeit bemerkt werden, dass unter der Regierung der unvergesslichen Maria Theresia, die sich Ungarns Kultur in aller Hinsicht mit wahrhaft mütterlicher Thätigkeit angelegen seyn liess, bei den National-Schulen auch Zeichnungs- und Musik-Schulen errichtet wurden, in welchen letzteren Schüler und Schülerinnen, im Singen und Klavierspielen, junge Männer aber, die sich dem Schuldienste widmen, im Generalbass und Orgelspiel, unentgeltlichen Unterricht erhalten. Dass diese Musik-Schulen ihrem Endzwecke ganz entsprechen, ist freilich nicht immer zu behaupten; doch genug, die Anstalt bestehet, und man sieht immer brave Lehrer und Schüler aus ihr hervorgehen. *)

*) Das ganze literarische Lehrfach theilt sich in Ungarn, ausser der königlichen Universität in Pesth, die ihren eigenen Magistrat hat, in vier Literar-Districte, mit ihren Oberdirektoren, deren jeder sich auf mehrere Gespannschaften ausdehnt, eine königliche Akademie, mehrere Gymnasien und National-Schulen unter sich hat. Musik-Schulen sind mit folgenden National-Schulen verbunden: Im Kaschauer Distrikte mit der National-Schule in Kaschau und Zips; im Raaber Distrikte: mit der National-Schule in Keszthely und Fünfkirchen; im Grosswardeiner Distrikte mit der National-Schule in Grosswardein; im Presburger Districte mit der National-Schule in Ofen und Presburg; für Kroatien endlich mit der National-Schule in Agram. Für die Schüler augsburgischer Konfession ist ebenfalls mit einigen ihrer Schulen Musikunterricht verbunden, und erst 1820 hat die evangelische Gemeine der ungarischen Bergstadt Schemnitz eine Musikschule errichtet. Nebst den angezeigten, sind unter Musiklehranstalten füglich auch noch zu rechnen: Die Kirchen-Musik-Chöre von 3 Erzbischöflichen, 18 Bischöflichen, und 3 Kollegiat-Domkapiteln, ferner die Kirchen-Chöre beinahe aller Haupt-Pfarrkirchen in Städten, in welchen sich keine Domkapitel befinden und einige Kirchen-

Ausser den Lehrern der obenerwähnten öffentlichen Anstalten, den Chorregenten mit ihren untergebenen Musikern, und den unglaublich vielen Privatlehrern der Tonkunst in grösseren Städten, so wie auf den Landsitzen der grösseren Gutsbesitzer, welche sämmtlich mit vielem Erfolge für die Cultur der Tonkunst wirken, ist wohl auch kaum eine kleine Stadt, oder ein bedeutender Marktflecken in Ungarn, in welchem nicht Ein oder mehre Musiklehrer zu finden wären. Ja in Pesth, den Sitze der hohen Schule, die gewöhnlich über tausend Studirende zählt, ist eine bedeutende Anzahl derselben musikalisch. Die vom Glücke minder Begünstigten unter ihnen geben auch häufig in Privathäusern Musikunterricht. — Ein Gleiches gilt von den vier königl. Landes-Akademien, nur nach geringerem Masstabe. — Freilich sind diese Lehrer nicht sämtlich Kirnbergere oder Albrechtsbergere, Bache oder Mozarte, und es dürfte unter ihnen wohl ähnliche Abstufungen geben, wie vom Menschen zur Auster; aber in welchem Lande giebt es keine Kunst-Sudler? Wien hat die seinigen eben so gut wie Pesth; aber es gibt auch eben so gewiss in Ungarn sehr brave, ja vortreffliche Tonkünstler in allen Zweigen, und sofern die Menge der Lehrer als Masstab wenigstens für die Menge der lehrbegierigen gelten kann, so beweiset die grosse Anzahl der ersten (obschon auch hier die Mode das Ihrige mit beiträgt) doch jedenfalls, wie allgemein bei uns die Liebe zur Tonkunst ist.

Aus dem bisher Gesagten ist wenigstens ersichtlich, dass in dem, von auswärtigen Reisenden und Schriftstellern, durch unrichtig aufgefasste Bemerkungen, so oft verkannten Ungarn, die Tonkunst nicht nur geschätzt, sondern auch gepflegt wird. *J. Krüchten.*

Chöre von Abteyen, deren Chorregenten meist auch Sängerknaben und Instrumentisten erziehen und bilden. *d. Vf.*

Recension.

Variationen fürs Pianoforte, componirt und Ihrer etc. Durchl. etc. gewidmet, von Franz Stöpel, Op. 10. Hildburghausen bei Kesselring. (Ohne Preiss.)

Geistliche Gesänge von Gebauer, Göthe, Herder et Novalis, für vier Singstimmen oder für Eine Singstimme mit Pianofortebegleitung in Musik gesetzt et Frau Nies-Dufay gewidmet von Franz Stöpel. Gedruckt in Frankfurt a. M. bei A. Fischer. (Pr. 36 kr.)

Bei den vorliegenden Compositionen eines Musikers, der sich dem Publicum durchaus vorzugweise als einen Mann vom Lehrfache, sogar als theoretischen Schriftsteller, und insbesondere als Autor einer neuen Begründung der Quinten- und Octavenverbotes präsentirt, *) sieht die Critik sich nicht allein überhaupt aufgefordert, das Publicum zeitig von dem Dasein und
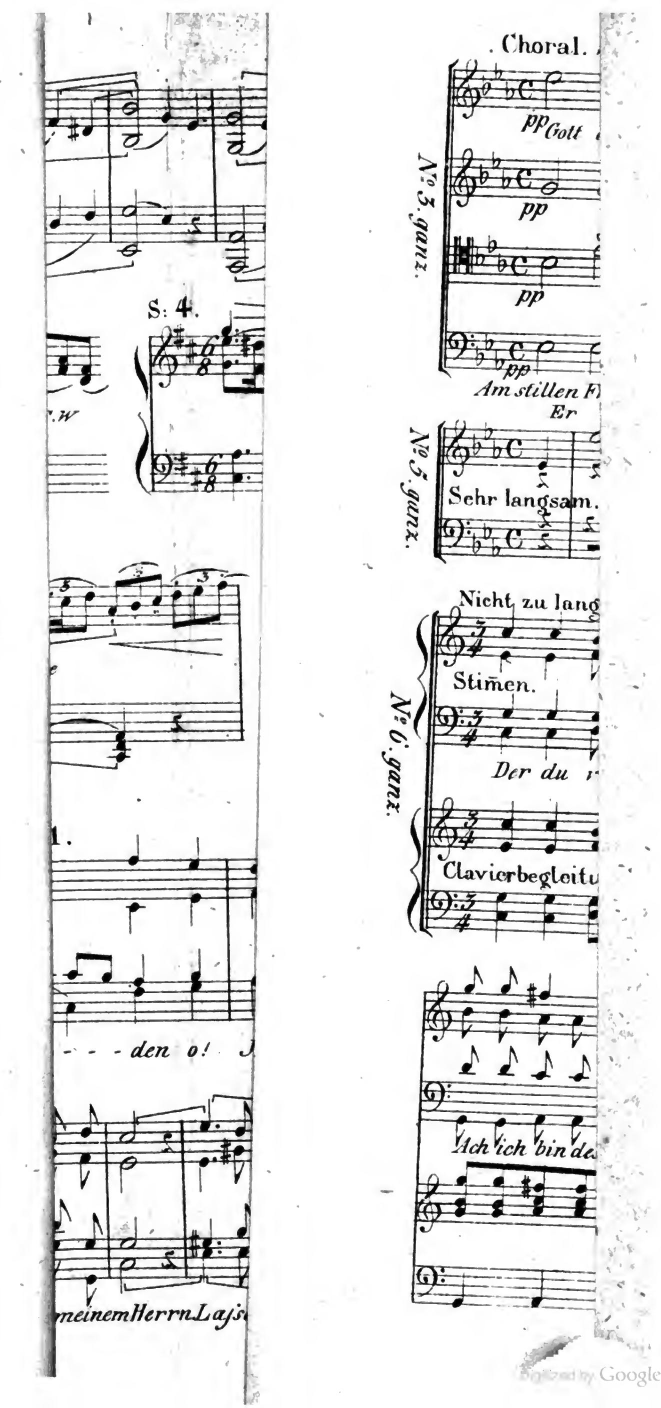
*) Sie steht in der Leipz. allg. musik. Ztg., 1825 v. 3. Aug. Nr. 31, S. 517 u. flgg. unter dem Titel: Andeutungen im Gebiete der Harmonielehre, von Dr. Franz Stöpel. — Der Aufsatz war erst der Redaction der *Cäcilia* eingesendet, dort aber aus dem Grunde abgelehnt worden, weil er nichts wesentlich Neues zu enthalten schien; sondern im Wesentlichen nur wieder das schon in vielen Lehrbüchern gedruckte Dogma vom Harmonieensprunge, welches, so wie überhaupt der ganze Ideengang, schon darum jedenfalls wenigstens unmöglich neu sein konnte, weil es schon in dem im Jahre 1821 erschienenen 3ten Bande der ersten Auflage meiner Theorie, S. 92, so wie in der 2. Aufl. vom Jahre 1824, Bd. 4, S. 73 — 76, ausführlich besprochen und widerlegt zu lesen ist, wie diese Nichtneuheit denn auch demnächst von einem späteren Mitarbeiter der erwähnten allgem. mus. Ztg. in Anregung gebracht worden ist. (Lpzg. Allg. Mus. Ztg. Nr. 35, S. 581 und insbesondere S. 582. Vergl. auch Nr. 42, S. 706.) *GW.*

Werthe solcher eigenen Productionen des Mannes vom Lehrfache zu unterrichten, sondern insbesondere auch die, bei einem Manne dieses Faches, als sich von selbst verstehend vorauszusetzende technische Correctheit der Composition, d. i. ihre Reinheit von Schulfehlern, gewissenhaft zu beachten.

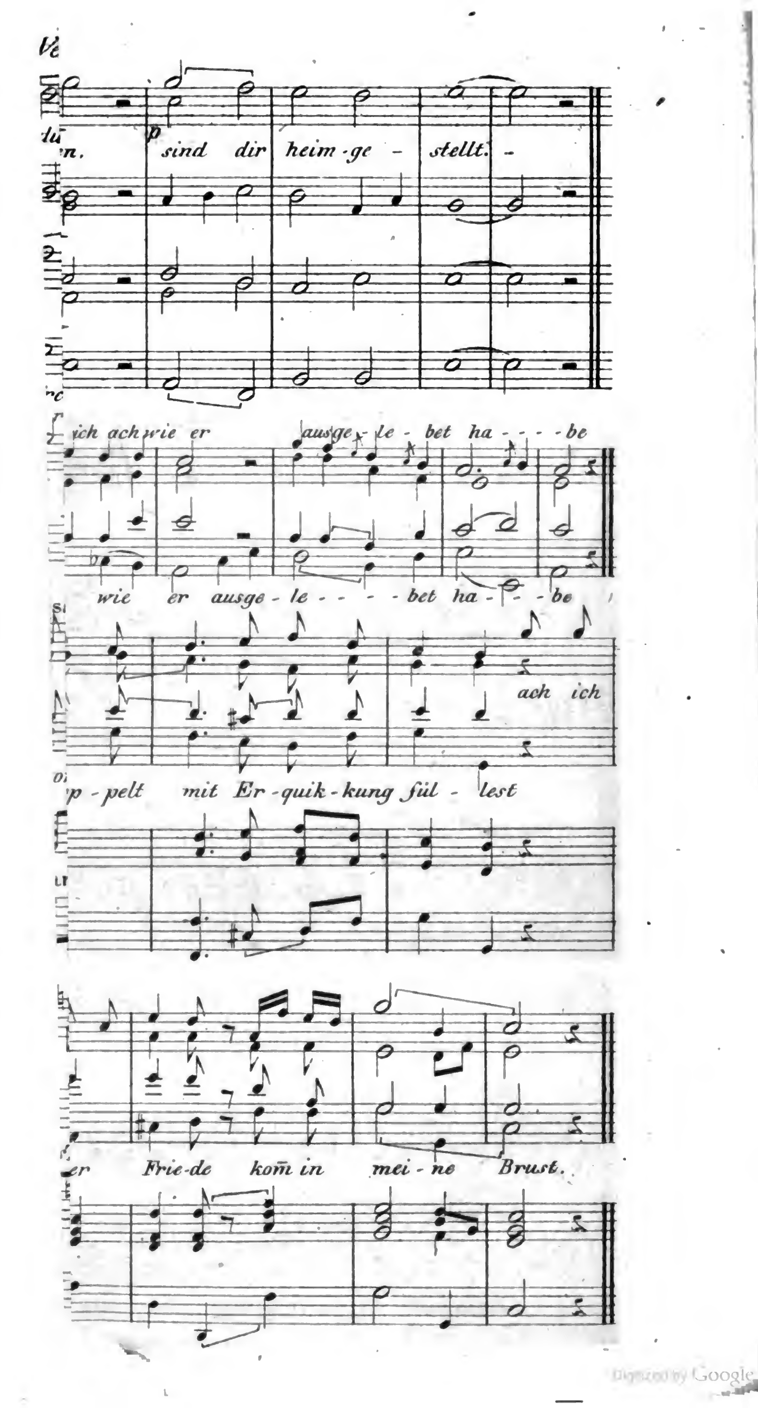
Ich glaube all diesen Verpflichtungen am zuverlässigsten dadurch zu genügen, dass ich, in der Beilage, einige Proben aus beiden Werkchen selbst, (das zweite derselben fast ganz,) mit der gewissenhaftesten Treue copirt, den Lesern unmittelbar vor Augen lege.

Ausser dem Wenigen und Geringfügigeren was ich an einigen Stellen mit Klammern bezeichnet habe, wird vorzüglich auch die Gewandtheit des Componisten im Technischen der Stimmenführung, der Modulation und des Satzes überhaupt, so wie auch die Stufe, auf welcher er in Ansehung der ästhetischen Auffassung und Darstellung steht, sich aus diesen Proben sprechend genug von selbst darlegen, um das Aussprechen eines Urtheiles über dieses alles von meiner Seite entbehrlich zu machen.

Gfr. Weber.



S: 4.
Choral.
pp Gott
pp
pp
pp
Am stillen Fl
Er
Nº 3. ganz.
Nº 5. ganz.
Sehr langsam.
Nicht zu lang
Stimen.
Der du
Nº 6. ganz.
Clavierbegleitu
den o!
meinem Herrn Lajs
Ach ich bin de


sind dir heim-ge - stellt.
ich ach wie er ausge - le - bet ha - - - be
wie er ausge - le - - - - bet ha - - - be
ach ich
p - pelt mit Er - quik - kung fül - lest
er Frie-de kom̄ in mei - ne Brust.

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1 8 2 6.
Nr. 17.

Rechenschaft.

Mit dem, zu Ende des Monates May 1826 *ausgegebenen, sechzehnten Hefte, war der vierte Band der Cäcilia geschlossen.*

Die Verlaghandlung hat auch in diesem vierten Bande, statt der, für einen Band versprochenen „circa 18-20 *Bogen", nur allein an Text, die Beylagen nicht gerechnet,* 22 *Bogen, mit Inbegriff dieser letzteren und des Inhaltverzeichnisses aber* 25 *Bogen und, das Intelligenzblatt mitgerechnet, über* 28 *Bogen, — geliefert: Alles ohne an eine Erhöhung des Preises (von* 36 *kr. oder* 8 *ggr. p. Heft) zu denken, bei welchem es auch jetzt und künftig sein Bewenden behält, indess man sich bestreben wird, künftig wie bisher, unter Beybehaltung aller ursprünglichen Bedingnisse, Mehr als das Versprochene zu leisten.*

Die Red. der Zeitschr. Cäcilia.

Uebersicht

der Gegenstände, welche in dem 3. und 4. Bande der Cäcilia (Heft 9—16) enthalten sind.

III. Band. (Heft 9 — 12.)

IV. Band. (Heft 13—16)

Lösung der Charade auf Seite 70. — Wellenlehre von E. H. und W. Weber, angezeigt, mit besonderer Beziehung auf die Tonlehre und mit einigen Bemerkungen, von *E. F. F. Chladni.* — Gemüssigte Vorstellung des Bälgetreters Windner an seine hohen Herren Kirchenvisitatoren. — Lösung der Charade im 3. Bde. S. 292. — Theoretisch-praktische Oboe-Schule von Sellner, rec. von *I. v. Seyfried.* — Nachschrift der *Redaction.* — Nachtrag zu den verschiedenen Lösungen der Aufgabe eines Canons über einen Choral, von *C. Mosche.* — Zach; von *F. W. Jung.* — Vormalige Stimmung des Contraviolons. — Abhandlung über die Menschenstimme, von *Felix Savart*; mit einem Vorworte von *Gfr. Weber.* — Alexander v. Dusch's Bearbeitung des historischen Atlas von Le-Sage (*Las-Casus*;) von *Aab.*

Sechzehntes Heft. Weitere Nachrichten über das Mozartsche Requiem, von *Gfr. Weber*, I. Nöthig gewordene Erinnerung, von Was hier die Rede ist. II. Inhalt der, seit meinem ersten Aufsatze über diesen Gegenstand eingelaufenen, oder sonst bekannt gemachten Bestättigungen der grossentheiligen Unechtheit, 1.) von Seiten des Hrn. Hofrathes André, 2.) von Seiten des Hrn. Abbé M. Stadler, und zwar sowohl a) historische, als auch b) aus der Beschaffenheit des Requiem selbst. III. Bestättigungen auch der von mir geäusserten Muthmasung, dass an dem Requiem wohl Mehres echt sein möge, als bisher bekannt gewesen, 1.) Bestättigung von Seiten des Hrn. Stadler, 2.) desgl. von Seiten des Hrn. A. B. Marx und anderer. IV. Mittheilung verschiedener, von anderen Correspondenten eingelaufener brieflicher Notizen. V. Einiges über verschiedene von Verschiedenen erhobene Einwendungen, 1.) überhaupt, 2.) insbesondere in Beziehung auf das a) *Requiem* und *Kyrie*, b) *Tuba*, c) *Confutatis*, d) *Quam olim*, e) *Hostias.* VI. Resultate, 1.) für die Geschichte, 2.) für die Kunst selbst.

Intelligenzblatt, Nr. 9 bis 16.

Heft	9	*wurde*	*ausgegeben*	*im Juni*	1825,
—	10	—	—	— *Aug.*	—,
—	11	—	—	— *Aug.*	—,
—	12	—	—	— *Oct.*	—,
—	13	—	—	— *Dec.*	—,
—	14	—	—	— *Jan.*	1826,
—	15	—	—	— *März*	—,
—	16	—	—	— *May*	—.

Gesuch um Anstellung als Waldhornist.

Ein junger Mann, gegenwärtig noch Mitglied eines guten Orchesters, sucht, Familien-Verhält-

nisse halber, als Waldhornist eine anderweitige Anstellung. Nähere Auskunft giebt, auf portofreie Briefe, der Herr Kapellmeister Spohr in Cassel.

Nachricht.

Ein Klavierlehrer welcher die besten Zeugnisse über seine gründliche Lehrart, wie über seinen moralischen Wandel vorzeigen kann, der Kenntnisse vom Generalbass besitzt, Singvereine zu dirigiren versteht, und Solo spielt, wünscht seinen gegenwärtigen Standpunkt zu verändern, und bei einer guten Bühne unter annehmbaren Konditionen als Chorrepeditor, oder in einer angesehenen Stadt, in welcher Sinn für Musik herrscht, und in welcher ihm Gönner und Freunde dieser Kunst, sogleich beim Antreten seiner neuen Function, etwa für 20 Schüler bürgen wollten, ein Emploi zu finden. In frankirten Briefen bittet man sich deshalb an die Musikhandlung der Gebr. Schott in Mainz zu wenden.

Glas - Harmonika.

Eine in gutem Stande befindliche Glas-Harmonika ist zu billigem Preis zu haben bei

B. Schott's Söhnen
in Mainz.

Anzeige.

In der Buch- und Musikhandlung von T. Trautwein in Berlin ist eben erschienen:

Über J. B. Logier's neues System des musikalischen Unterrichts; oder wodurch unterscheidet sich das Logier'sche System von dem alten und welchen Nutzen hat die Nachwelt von dem neuen zu erwarten? Von *L. F. J. Girschner*. Mit einer Abbildung und Erklärung des Chyroplasten (Fingerführers) und des Tonleiterbretts. broch.

Diese kleine Schrift wird dazu beitragen, eine richtige Ansicht vom Logier'schen System zu verschaffen und ist besonders Eltern, hinsichtlich des Unterrichts im Pianofortespiel, den sie ihren Kindern ertheilen lassen wollen, sehr zu empfehlen.

B. Schotts Söhne in Mainz nehmen Bestellungen an.

Anzeige.

Vor Kurzem ist bey uns erschienen der *zweyte Heft* nachstehenden Werkes:

MEHRSTIMMIGE GESÄNGE
für grosse
Singvereine und kleinere Zirkel,
von
GOTTFRIED WEBER.
Op. 41, Zweyter Heft,
enthaltend
vier Gesangstücke
für
SOPRAN, ALT, TENOR UND BASS.

Ausgesetzte Singstimmen, nebst Directionsstimme.

(Preis 1 fl.)

Mit dem, vor einiger Zeit erschienenen ersten Hefte, hat dieser ausgezeichnete Meister den Anfang gemacht, eine Anzahl von Gesangstücken, sowohl für grössere Gesangvereine, als auch für engere, nur mit vier oder fünf Stimmen besetzte Gesellschaften geeignet, in ausgesetzten Stimmen, nebst einer, auf nur zwey Notenzeilen zusammengedrängten, bloss zum Dirigiren und allenfallsigen Nachhelfen auf dem Pianoforte bestimmten Partitur, herauszugeben.

Die überaus günstige Aufnahm welche der so allgemein ansprechende Inhalt jenes ersten Heftes in allen Singvereinen gefunden welche den Geist solcher Compositionen aufzufassen und wiederzugeben verstehen, hat uns in Stand gesetzt, demselben die gegenwärtige Fortsetzung folgen zu lassen.

Dieser zweyte Heft enthält vier Gesangstücke, für Sopran, Alt, Tenor und Bass; (der dritte wird *fünfstimmige* Stücke enthalten; und auch in der Folge soll mit *vier-, fünf-,* bis *achtstimmigen* und *mehrchörigen*, theils neu, theils schon früher geschriebenen, jetzt aber zu der vorliegenden Bestimmung eigens geordneten Compositionen, fortgefahren werden.)

Die Art der Herausgabe, in ausgesetzten Stimmen, welche wir zahlreichen Singvereinen, in vielfältigen Exemplaren zu äusserst mässigem Preisse, anbieten können, und die gedrängte Einrichtung des Stiches der Partitur, welche auf blos zwey Notenzeilen eben Das, als Partitur mit Text, und zugleich als Clavierauszug, leistet, was sonst nur auf sechs und mehr Zeilen geleistet werden könnte, dies alles

befördert die Gemeinnützigkeit der Ausgabe über die Maassen, und können wir dieselbe auch aus diesem Grunde — vom hohen Werthe der Compositionen des vielseitig ausgezeichneten Meisters auch ganz abgesehen — jeder Singgesellschaft ganz vorzüglich empfehlen.

Auch dem *Studium der Composition* glauben wir dadurch förderlich zu seyn, dass wir die erwähnte, gedrängte Partitur auf Verlangen auch einzeln und ohne ausgesetzte Stimmen, zu einem, verhältnissmässig eben so geringen Preisse, abgeben.

Jeder Heft wird auch einzeln verkauft.

Der dritte wird, aus oben angedeuteten Gründen, ebenfalls bald nachfolgen.

B. Schott's Söhne,
Grossherzogl. Hess. Hofmusikhandlung.

Ankündigung.

Ferdinand Ries*, Introduction et Rondeau, pour Piano et Cor obligé ou Violoncelle.* **Oeuv. 113. No. 2.** Pr. 6 francs.

F. Ries*, Sextuor pour Piano et Harpe, ou deux Piano avec accomp. de Clarinette, Cor, Basson et Contrebasse, ou en Quintuor avec accomp. de Vlon, A. et Vcelle, ou en Duo pour Piano et Harpe ou deux Piano sans accomp. en jouant les petites notes.* **Oeuv. 142.** Pr. 12 francs.

Mainz b. Schott.

Der Heros unter den Pianofortisten unserer Zeit, der in seiner Art unerreichbare F. Ries, dessen Name nicht allein von jedes Clavierspielers, sondern von eines jeden Kunstfreundes Munde wiederhallt, tritt hier mit zwei neuen Werken auf, in denen er sich, wenn dies möglich ist, noch glänzender und gediegener als in seinen früheren Compositionen, als Stern erster Grösse und als unbeschränkter Beherrscher nicht allein seines Instrumentes, sondern auch des Tonsatzes selbst und als Meister der bezauberndsten Instrumentaleffecte bewährt.

Indem die unterzeichnete Musikhandlung sich Glück wünschen darf, dass ihr vergönnt ist, ihren Musikverlag auch durch die Herausgabe dieser ausgezeichneten Werke des Herrn Ries schmücken zu können, sei hier nur noch dieses erwähnt, dass diese köstlichen Compositionen insbesondere auch darum jedem Kunstfreunde als höchst willkommene Gabe erscheinen werden, weil sie, ihrer Einrichtung zufolge, auf so verschiedene Weise ausführbar sind, nämlich das Sextuor entweder für Pianoforte, Harfe, Clarinett, Horn,

Fagott und Contraviolon (oder Violoncell), — oder für zwei Pianoforte mit Clarinett, Horn, Fagott und Contraviolon (oder Violoncell,) — oder als Quintett für Pianoforte, Harfe, Violin, Altviole und Violon (oder Vlcll,) oder für zwei Pianoforte mit Violine, Altviole und Violon (oder Violoncell), — oder auch allein für zwei Pianoforte, oder allein für Pianof. und Harfe; — und eben so das Rondo entweder für Pianof. mit Hornbegleitung, oder statt des Hornes mit Begleitung eines Violoncells.

Das Äussere der Ausgabe der Würde der Werke selbst gemäss auszustatten, haben wir für Pflicht gehalten, und zugleich durch mässigen Ladenpreis dem Publicum die Anschaffung dieser Kunstschätze zu erleichtern gesucht.

Mainz im Juny 1826.

B. Schott's Söhne.
Grossherzogl. Hof-Musikhandlung.

Anzeige

zur Vermeidung von Collisionen.

Bei den Unterzeichneten wird erscheinen:

Missa solennis,
vocibus et instrumentis solitis, concertante organo,
auctore
Josepho Haydn.

Das Thema ist folgendes



Wir zeigen dieses hiermit in der doppelten Absicht an, das Publikum auf dies grosse Werk aufmerksam zu machen, und zugleich um etwa möglichen Collisionen vorzubeugen.

B. Schott's Söhne.

Anzeige.

In unersm Verlage ist so eben erschienen:

Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozartschen Requiem. Preis 1 fl.

Der vorliegende, von Gfr. Weber zuerst im 11. Hefte der, in unserm Verlage erscheinenden Zeitschrift *Cäcilia*, zur Sprache gebrachte Gegenstand hat noch grösseres, und namentlich noch lauteres Aufsehen erregt als, der Wichtigkeit des Gegenstandes gemäss, freilich schon ohnehin im Voraus zu erwarten war.

Die ursprünglich offenkundig gewesene Thatsache, dass das unter dem Namen des Mozartischen bekannte Requiem grossentheils nicht Mozarts, sondern Süssmayers Arbeit sei, war in neueren Zeiten ganz vergessen. Man war, dadurch, dass man das Werk überall „das Mozartische Requiem“ nennen hörte, nach und nach so unvermerkt gewohnt geworden, es für ein durchgängig wirklich Mozartisches Werk und also für ein echtes Werk desjenigen zu nehmen, dessen Namen es trug, dass von unsern Zeitgenossen fast Niemand mehr anders wusste und glaubte, als es sei gänzlich Mozarts eigene Arbeit, ein Glaube, welcher, als in Nr. 11. der *Cäcilia* die ursprünglich offenkundige Thatsache wieder in Erinnerung gebracht wurde, sogar Vertheidiger fand, welche den nach und nach eingeschlichenen Glauben an die durchgängig reine Abstammung des Werkes von Mozart selbst, zu vertheidigen unternahmen.

Durch die bisherigen Forschungen die Sache ins Klare gesetzt zu sehen, kann der kunstliebenden Welt, und insbesondere jedem wahren Verehrer des göttlichen Mozart, nicht anders als höchst anziehend sein. Es werden zu dem Ende die beiden, im 11. und 16. Cäcilienhefte befindlichen Gfr. Weberschen Abhandlungen, deren letztere die Ergebnisse der bisherigen Forschungen über diesen Gegenstand zusammenstellt, in dem

gegenwärtigen Heftchen eigens wiederabgedruckt, dem Publicum hiermit vorgelegt.

Nachstehendes ist der Inhalt der Schrift.

Erster Aufsatz über die Echtheit des Mozartschen Requiem. (Aus dem 11. Hefte der *Cäcilia*) — I. Zeugnisse von Rochlitz, Gerber und Süssmayer, dass das Requiem grossentheils nicht von Mozart selbst herrührt, und Bestättigung dieses Umstandes durch die Verlagshandlung des Werkes selbst. (*Cäcil.* S. 205 — 210.) — II. Beseitigung und Lösung einiger Abweichung zwischen den Angaben der Herren Rochlitz, Gerber und Süssmayer. (S. 210 – 216.) — III. Bestättigung der Zeugnisse der ebenerwähnten Personen durch die Beschaffenheit einzelner Stellen des Requiem selbst. (S. 216 – 225.) — insbesondere a.) des *Kyrie*. (216.) b.) des *Tuba*. (218.) c.) des *Confutatis*. (220.) d.) des *Quam olim*. (222.) e.) des *Hostias*. (224.) — IV. Begründung meines Glaubens, dass jedoch auch von denen Stücken, welche bisher unwidersprochen ganz für Süssmayers Composition gegolten, Manches doch wohl von Mozart selbst herrühren müsse. (225 – 227.) — V. Wünsche, dass auch Andere zur näheren Aufklärung der Sache und dazu beitragen mögten, dass das Mozartsche Originalmanuscript, ganz wie er es hinterlassen, der Welt vorgelegt werde. (227 – 229. —

Zweiter Aufsatz: Weitere Nachrichten über das Mozartsche Requiem. (Aus dem 16. Hefte der *Cäcilia*.) — I. Nöthig gewordene Erinnerung, von Was hier die Rede ist. — II. Inhalt der, seit meinem ersten Aufsatze über diesen Gegenstand, theils eingelaufenen, theils sonst öffentlich bekannt gemachten Bestättigungen der grossentheiligen Unechtheit. 1.) Von Seiten des Hrn. Hofrathes André. 2.) Von Seiten des Hrn. Abbé M. Stadler; und zwar sowohl a.) historische, als auch b.) aus der Beschaffenheit des Requiem selbst. — III. Bestättigungen auch der von mir geäusserten Muthmasung, dass an dem Requiem wohl Mehres echt sein möge, als bisher bekannt gewesen. 1.) Bestätigung von Seiten des Hrn. Stadler. 2.) Desgl. von Seiten des Hrn. A. B. Marx und anderer. — IV. Mittheilung verschiedener, von anderen Correspondenten eingelaufener brieflicher Notizen. — V. Einiges über verschiedene von Verschiedenen erhobene Einwendungen, 1.) überhaupt, 2.) insbesondere in Beziehung auf das a.) *Requiem* und *Kyrie*. b.) *Tuba*. c.) *Confutatis*. d.) *Quam olim*. e.) *Hostias*. — VI. Resultate, 1.) für die Geschichte. 2.) für die Kunst selbst.

Mainz im Juny 1826.

B. Schott's Söhne,
Grossherzogl. Hof-Musikhandlung.

Intelligenzblatt

zur

CAECILIA.

1 8 2 6.

Nr. 18.

Pränumerations-Anzeige

zum

Besten der unglücklichen Griechen.

Der Jammer der unglücklichen Griechen ist gegenwärtig auf einen solchen Grad gestiegen, dass niemand ohne Schauder und ohne Drang, nach Vermögen zu helfen, seine Blicke auf diese, gegen die ungeheuerste Uebermacht kämpfende Nation richten kann. Im Vertrauen, dass ein verehrtes Publikum gern jeden Anlass ergreifen wird, der sich bietet, um für diese unsere in Elend schmachtenden Brüder Gaben zu bringen; in der Hoffnung, dass man auch diese Gelegenheit zum Wohlthun nicht unbenutzt lassen werde, mache ich die Anzeige, dass ich die Sammlung geistlicher Lieder von Novalis, für eine Singstimme mit obligater Klavier-Begleitung von mir in Musik gesetzt, welche schon lange hiesige Kunstfreunde herausgegeben wünschten, nun zum Besten der Griechen, unter folgenden näheren Bestimmungen, herausgeben werde:

A) Das Werk erscheint, anständig ausgestattet, auf Michaelis, in der Musikhandlung von I. André in Offenbach. Die Lieder sind, was man heisst, durchkomponirt, und das Heft wird, in gewöhnlichem Quer-Format, beiläufig 40 Seiten stark werden.

B) Der Preis, welcher vorausbezahlt wird, ist 3 fl. 30 kr. Mit dieser Summe, die rein merkantilische Verhältnisse bestimmten, s e y j e d o c h d e r G r o s s m u t h e d l e r M e n s c h e n k e i n e G r e n z e g e s e t z t.

C) Um allgemeines Zutrauen zu meiner Unternehmung zu erwecken, wandte ich mich, mit der Bitte um Mithülfe, an eine Reihe der achtungswürdigsten Männer von hier, und mit der zuvorkommendsten Güte erhielt ich die Erlaubniss, als Sammler der Pränumeranten nennen zu dürfen:

Die Herren P. Appia, Pfarrer,
Dr. J. P. Bankard, Pfarrer und Kirchen- u. Consist. Rath,
Carl Brönner, Buchhändler,
A. Forsboom Goldner, Kaufmann,
Philipp David Hinkel, Kaufmann,
Dr. A. Kirchner, Pfarrer u. Consist. Rath,
L. Manuel, Pfarrer und Consist. Rath,
J. L. Orth, Pfarrer und erzbischöfl. wirkl. geistl. Rath,
M. G. Seufferheld, Kaufmann,
C. C. Souchay, Kaufmann,
Joseph Speyer, Kaufmann,
Dr. J. C. Spiess, Pfarrer,
A. Stein, Pfarrer,
J. Th. Vömel, Rector,

an welche, so wie an die André'sche Musikhandlung in Offenbach, und an Unterzeichneten, ich die Beiträge, die der auswärtigen Theilnehmer postfrei, zu senden bitte.

D) Die eingegangene Summe soll ganz, nach Abzug der Auslagen, zum Besten der Griechen, auf eine Weise verwendet werden, die nur dann zu bestimmen möglich ist, wenn man ihre Grösse kennen wird. Die vorgenannten verehrten Herren, in deren Verbindung ich die Ehre habe das Unternehmen zu betreiben, werden mit grösster Sorgfalt den Weg ausmitteln, auf welchem der Zweck, unglücklichen Opfern eines wilden Krieges beizustehen, am sichersten erreicht werden kann, und sie werden dabei vorzüglich Wittwen und Waisen berücksichtigen. Der Erfolg soll zur Zeit dem Publikum mitgetheilt werden.

Meine nahen und fernen Freunde, so wie überhaupt jeden Menschenfreund, bitte ich, in ihren Kreisen für mein Unternehmen zu wirken, in dessen Zweck gewiss eine grosse Aufforderung zur Theilnahme liegt. Auch ersuche ich die Redactionen von Zeitschriften, diese Ankündigung gefälligst in ihre Blätter aufzunehmen.

Frankfurt a. M. im Juli 1826.

Xav. Schnyder von Wartensee,
Bleichstrasse Nro. II. Lit. D.

Gesuch um Anstellung als Waldhornist.

Ein junger Mann, gegenwärtig noch Mitglied eines guten Orchesters, sucht, Familien-Verhältnisse halber, als Waldhornist eine anderweitige Anstellung. Nähere Auskunft giebt, auf portofreie Briefe, der Herr Kapellmeister Spohr in Cassel.

Ankündigung.

Ferdinand Ries, Introduction et Rondeau, pour Piano et Cor obligé ou Violoncelle. Oeuv. 113. *No.* 2. Pr. 6 francs.

F. Ries, Sextuor pour Piano et Harpe, ou deux Piano avec accomp. de Clarinette, Cor, Basson et Contrebasse, ou en Quintuor avec accomp. de Vlon, A. et Vcelle, ou en Duo pour Piano et Harpe ou deux Piano sans accomp. en jouant les petites notes. Oeuv. 142. Pr. 12 francs.

Mainz b. Schott.

Der Heros unter den Pianofortisten unserer Zeit, der in seiner Art unerreichbare F. Ries, dessen Name nicht allein von jedes Clavierspielers, sondern von eines jeden Kunstfreundes Munde wiederhallt, tritt hier mit zwei neuen Werken auf, in denen er sich, wenn dies möglich ist, noch glänzender und gediegener als in seinen früheren Compositionen, als Stern erster Grösse und als unbeschränkter Beherrscher nicht allein seines Instrumentes, sondern auch des Tonsatzes selbst und als Meister der bezauberndsten Instrumentaleffecte bewährt.

Indem die unterzeichnete Musikhandlung sich Glück wünschen darf, dass ihr vergönnt ist, ihren Musikverlag auch durch die Herausgabe dieser ausgezeichneten Werke des Herrn Ries schmücken zu können, sei hier nur noch dieses erwähnt, dass diese köstlichen Compositionen insbesondere auch darum jedem Kunstfreunde als höchst willkommene Gabe erscheinen werden, weil sie, ihrer Einrichtung zufolge, auf so verschiedene Weise ausführbar sind, nämlich das Sextuor entweder für Pianoforte, Harfe, Clarinett, Horn, Fagott und Contraviolon (oder Violoncell), — oder für zwei Pianoforte mit Clarinett, Horn, Fagott und Contraviolon (oder Violoncell,) — oder als Quintett für Pianoforte, Harfe, Violin, Altviole und Violon (oder Vlcll,) oder für zwei Pianoforte mit Violine, Altviole und Violon (oder Violoncell), — oder auch allein für zwei Pianoforte, oder allein für Pianof. und Harfe; — und eben so das Rondo entweder für Pianof. mit Hornbegleitung, oder statt des Hornes mit Begleitung eines Violoncells.

Das Äussere der Ausgabe der Würde der Werke selbst gemäss auszustatten, haben wir für Pflicht gehalten, und zugleich durch mässigen Ladenpreis dem Publicum die Anschaffung dieser Kunstschätze zu erleichtern gesucht.

Mainz im Juny 1826.

B. Schott's Söhne.
Grossherzogl. Hof-Musikhandlung.

Ankündigungen.

Wir haben für unsern Verlag von den Königl. Preussischen Konzertmeistern Herrn

Gebrüdern Bohrer

folgende Werke in Eigenthum an uns gebracht:

1.) Militair-Concert für Violoncell;
2.) Concert für Violin;
3.) Sechs Duette für Violin und Violoncell;
4.) Trio concert. für Clavier, Violin und Violoncell.

Diese Werke werden in Paris verlegt und gedruckt, und für Teutschland von hier aus versendet. Wir nehmen schon jetzt Bestellung darauf an, um die Zahl der Abdrücke darnach bestimmen zu können.

Eben so werden folgende Werke verlegt:

Etudes pour le Piano dans tous les tons majeurs et mineurs, composées à l'usage du Conservatoire de musique à Londres, par Cipriani Potter. Op. 19.

Die Aufnahme welche dieses Lehrbuch im vortrefflichen Musik. Conservatorium in London gefunden und die glücklichen Erfolge, durch welche es seine Zweckmässigkeit bewährt hat, sind die sicherste Bürgschaft, dass es auch auf teutschen Boden verpflanzt, vom allgemeinsten Nutzen sein wird.

Ferd. Ries, Trio pr. Pianof., Vlon et Vclle, Op. 143.

Alles, was wir in der auf Seite 13 vorstehenden Ankündigung von dem ausgezeichneten Werthe Riesischer Compositionen gesagt, verdient vorzugweise auch von diesem wunderschönen Trio gerühmt zu werden.

Auch folgendes Werk kommt hier unverzüglich in Druck:

Kurze Uebersicht der Schall- und Klanglehre von Ernst Florens Friedrich Chladni, der Philosophie und Rechte Doktor, etc. etc.

Wenn manchem, der sich von dem, in des trefflichen Chladni grösserem Werke über Akustik enthaltenen Grundlagen alles gründlichen Wissens im Fache der Tonlehre, zu unterrichten wünscht, die Ausführlichkeit jenes Werkes im Wege steht, so wird die gegenwärtig vom berühmten Herrn Verfasser bearbeitete, gedrängte und doch äusserst lichtvolle und verständliche kürzere Uebersicht der Schall- und Klanglehre gewiss höchlichst willkommen sein. Eine ausführlichere Ankündigung des Inhaltes des Werkchens behalten wir dem nächsten Intelligenzblatte vor.

Mainz im Juni 1826.

B. Schott's Söhne,
Hofmusikhandlung.

Anzeige.

In der Buch- und Musikhandlung von T. Trautwein in Berlin ist eben erschienen:

Über J. B. Logier's neues System des musikalischen Unterrichts; oder wodurch unterscheidet sich das Logier'sche System von dem alten und welchen Nutzen hat die Nachwelt von dem neuen zu erwarten? Von *L. F. J. Girschner*. Mit einer Abbildung und Erklärung des Chyroplasten (Fingerführers) und des Tonleiterbretts. broch.

Diese kleine Schrift wird dazu beitragen, eine richtige Ansicht vom Logier'schen System zu verschaffen und ist besonders Eltern, hinsichtlich des Unterrichts im Pianofortespiel, den sie ihren Kindern ertheilen lassen wollen, sehr zu empfehlen.

B. Schotts Söhne in Mainz nehmen Bestellungen an.

Neue Verlags-Werke

welche

in der Grosherzogl. Hofmusikhandlung

von

B. Schott's Söhnen in Mainz

in den Monaten

April, May und Juni 1826 *erschienen.*

(2521.)

Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozart'schen Requiem. 1 fl.

Statt ausführlicher Anzeige des Inhaltes dieser Brochüre, verweisen wir auf das Intelligenzblatt des 16. Cäcilienheftes, wo der ganze Inhalt verzeichnet und daraus die Gründlichkeit des gezogenen Resultates genügend zu entnehmen ist.

Die ursprünglich offenkundig gewesene Thatsache, dass das unter dem Namen des Mozartischen bekannte Requiem grossentheils nicht Mozarts, sondern Süssmayers Arbeit sei, war in neueren Zeiten ganz vergessen. Man war, dadurch, dass man das Werk überall „das Mozartische Requiem" nennen hörte, nach und nach so unvermerkt gewohnt geworden, es für ein durchgängig wirklich Mozartisches Werk und also für ein echtes Werk desjenigen zu nehmen, dessen Namen es trug, dass von unsern Zeitgenossen fast Niemand mehr anders wusste und glaubte, als es sei gänzlich Mozarts eigene Arbeit, ein Glaube, welcher, als in Nr. 11 der *Cäcilia* die ursprünglich offenkundige Thatsache wieder in Erinnerung gebracht wurde, sogar Vertheidiger fand, welche den nach und nach eingeschlichenen Glauben an die durchgängig reine Abstammung des Werkes von Mozart selbst, zu vertheidigen unternahmen.

Durch die bisherigen Forschungen die Sache ins Klare gesetzt zu sehen, kann der kunstliebenden Welt, und insbesondere jedem wahren Verehrer des göttlichen Mozart, nicht anders als höchst anziehend sein.

Jedem forschenden Geiste und Jedem, dem nur an Wahrheit gelegen, kann daher diese interessante Schrift des Verfechters der wahren Mozartischen Kränze, empfohlen werden.

L. v. Beethoven, Sinfonie mit Schlusschor (Schillers Ode an die Freude), für grosses Orchester, 4 Solo- und 4 Chorstimmen. Op. 125. Subscriptionspreiss 10 fl.
Ladenpreiss 15 fl.

L. v. Beethoven, Sinfonie mit Schlusschor (Schillers Ode an die Freude), für 2 Violinen, Alto, Violoncell und Contrabass, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotten, Contrafagott, 4 Horn, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Triangel, Becken, grosse Trommel und 4 Singstimmen. Op. 125.
Subscriptionspreiss 11 fl. 36 kr.
Ladenpreiss 17 fl. 30 kr.

L. v. Beethoven, Schlusschor, (Schillers Ode an die Freude), letzter Satz der Sinfonie. Op. 125. Im Clavierauszuge, nebst 4 Singstimmen.
Subscriptionspreiss 2 fl. 45 kr.
Ladenpreiss 4 fl. 12 kr.

Diese Beethovensche Symphonie ist bereits allgemein für ein colossales Werk anerkannt, welches einen Kunstschatz enthält, aus dem jeder Hörer hohen Genuss, jeder Wissbegierige Belehrung schöpfen kann. Von einem grossen Genie geschaffen, reihet es sich kühn an die Werke eines Mozart und Haydn an.

Zur Direction und zugleich zum Studium der Tonsetzkunst, dienet die Partitur, zur Aufführung die einzeln ge-

stochenen Stimmen, welche in mehrfacher Zahl zu haben sind; der Clavierauszug kann zum Einstudieren des Schlusschors und auch zu Aufführungen in Singvereinen und Concerten benutzt werden. Dieser letzte Satz, als Clavierauszug mit den einzelnen gestochenen Singstimmen, besteht daher für sich allein.

(2426.)

L. v. Beethoven, Quatuor. Op. 127. Pour 2 Vlons, Alto et Vlle. Partition. 2 fl. 30 kr.

Allen forschenden Künstlern und allen denen, welche es erkennen, wie nützlich und im Grunde unentbehrlich zu einer vollkommen guten Aufführung eines sehr kunstreichen mehrstimmigen Werkes es ist, die Partitur desselben zur Hand zu haben, indem nur in dieser so Manches klar vor die Augen tritt, was bey der Aufführung ohne Partitur so leicht übersehen wird, und doch als höchst nöthig betrachtet werden muss, um die volle Wirkung hervorzubringen — glauben wir, durch die Herausgabe der vorliegenden Partitur, eine willkommene Erscheinung zu liefern. Dieselbe ist daher nicht allein allen Harmoniestudierenden, sondern auch allen denen zum Ankauf zu empfehlen, welche das Quartett selbst einstudieren und wahrhaft gut aufführen wollen.

(3475.)

L. v. Beethoven, Quatuor, Op. 127. arr. à 4 mains pour le Pianof., par Ch. Rummel. 3 fl. 36 kr.

Das vorstehend in Partitur angezeigte Quatuor machen wir hier auch für Klavierspieler zugänglich. Der Werth des Beethovenschen Werkes ist nun schon so allgemein von den grössten Künstlern anerkannt, dass wir hoffen, auch durch diese Ausgabe Vielen einen Gefallen erwiesen zu haben, zumal da der Arrangeur durch seine früheren Original-Werke für Piano sich bereits einen Ruf erworben hat.

(2477.)

C. Rummel, Le Délivré, gr. Walse à 4 mains pr. le Pianof. Op. 54. 48 kr.

In diesem Geschmacke hat der bekannte Componist bereits Mehreres herausgegeben, welches allgemeinen Beyfall gefunden hat, und wenn wir die Liebhaber an seine schönen Polonoisen, Divertissement und Walse de Société erinnern, so sind wir überzeugt, dass auch das vorliegende Werkchen sich als Lieblings-Stück an jene anreihen wird.

(2461.)

L. v. Beethoven, Sérénade. Op. 8, arr. pr. Pianoforte et Violon ou Flûte, par Alex. Brand. 2 fl.

(2449.)

L. v. Beethoven, Trio pr. Violon, Alto et Vclle. arr. d'après l'oeuvre 25, par Al. Brand. 2 fl. 24 kr.

Diese zwei früheren sehr beliebten Werke des grossen Geistes sind in der That zu sehr geeignet für alle Arten von Arrangements, als dass man mit der Herausgabe zögern dürfte, besonders wenn ein Arrangeur, wie Hr. Al. Brand, mit Liebe und mit Kenntnissen dazu ausgestattet, sich dieser angenehmen Arbeit unterzieht. In Kurzem folgt ein Arrangement von Beethovens Composition zu Egmont nach, für Piano und Violin, und auch als Quatuor für 2 Violinen, Alto und Bass.

(2524.)

Ch. Rummel, Fantaisie brillante, sur des motives des derniers Oeuvres de C. M. de Weber, dediée aux manes du défunt, pr. Piano et Violon, ou Hautbois, ou Flûte, ou Clarinette. Op. 55. 2 fl. 48 kr.

Unserm hingeschiedenen grossen Tondichter C. M. v. Weber zollt mancher Freund seiner vortrefflichen Werke ein nie erlöschendes Andenken, als den Ausdruck seiner inneren Gefühle. So wie mancher Dichter bereits den Schwanengesang angestimmt, so hat Hr. Rummel auch seine Begeisterung in Tönen wiedergegeben, bey dem Durchsehen der schönen, reichhaltigen Tondichtung der letzten seiner Opern, Oberon, welche in London Anfangs Juni im Clavierauszug erschienen ist, und auch bald mit deutschem Text in Berlin erscheinen soll.

Hr. Rummel hat indessen nichts weniger als Trauer-Töne gewählt, sondern er hat die schönsten und brillantesten Stellen dieser neuen Tondichtung mit seiner eigenen Fantasie vermählt, und dadurch ein sehr anmuthiges, und doch brillantes Werk geschaffen, für Violin, Flöte oder Hautbois, und mit einer extra gestochenen Clarinett-Stimme. Es kann daher auf vier Arten aufgeführt werden, auch ist der Clavierstimme die Obligate 2te mit kleinen Noten in dem 3ten Linien-System beygefügt.

(2481.)

André Späth, Fantaisie sur la Romance de la Somnambule, pr. Piano et Violon. Op. 90. 1 fl. 48 kr.

Hr. Späth erwirbt sich immer mehr den Ruf eines mit dem Neuen in der Kunst fortgegangenen Componisten von Gefühl und Geschmack, und als Kenner seiner Instrumente liefert er in dieser reichen Fantaisie ein Werk, dessen Zusammenstellung alle Ausübenden vollkommen befriedigen wird.

(2492.)

Rossini, Choix d'airs de l'opéra, La Donna del Lago, arr. pr. Pianof. 1 fl. 48 kr.

(2488.)

Rossini, choix d'airs de l'opéra Elisabetta, pr. Pianof. 1 fl. 36 kr.

(2489.)

Boïeldieu, choix d'airs de l'opéra La Dame blanche, arr. pr. le Pianof. par Rummel. 1 fl. 30 kr.

Diese Clavierwerke, gewählte Auszüge aus neueren beliebten Opern, sind von anerkannten guten Clavier-Componisten für dieses Instrument eingerichtet, und auch desshalb für Lernende zu empfehlen, weil die angenehmen Opern-Melodien für Viele einen neuen Reitz zum Lernen hervorbringen. Auch wird jeder Liebhaber sich gern solcher Erinnerungen bekannter Opern-Themas erfreuen, da die Auswahl eben so gut getroffen, als das Arrangement gelungen genannt werden kann.

(2527.)

J. Küffner, La Société de danse, tableau musical pr. Pianof. Op. 189. 1 fl. 12 kr.

Wenn C. M. v. Weber eine **Aufforderung zum Tanz** gegeben hat, welche mit allgemeinem Beyfalle gespielt und gehört wird, so liefert nun Küffner in seiner Laune ein nicht minder anziehendes Tongemälde, welches eine tanzlustige Gesellschaft vorstellt. Der Verfasser hat dieses Werkchen folgendergestalt eingerichtet.

Andantino molto: Zusammenkunft der Damen und Herrn im Tanz-Sale,

Äusserung der Lust zum Tanzen von Seiten der Damen,

Bereitwillige Aufforderung der Herrn zum Tanze.

Allegro vivace: Erhebung vom Sitze; Eintretten in die Colonne.

Allegro risoluto e giubiloso: 1ter Walzer, 2ter Walzer und Coda.

Dank der Herrn an die Damen —

Ende.

(2479.)

G. Schuberth, Introd. et Rondeau pr. Pianof. Op. 4. 48 kr.

Viertes Werk dieses Componisten und auch dieses, wie die früheren, ganz denen Liebhabern gerecht, welche Stücke einüben wollen, die nicht allzu schwer sind und doch brillant und lebhaft erscheinen sollen: Beydes finden sie hier vereinigt.

(2464.)

Hugot et Wunderlich, Méthode de Flûte, Française et Allemande. 3me Edition. 2 fl.

Dieses bewährte Lehrduch für die Flöte hat schon mehrere Auflagen überlebt, und ist daher am sichersten zu empfehlen.

(2514.)

Meyerbeer, choix d'airs de l'opéra: Il crociato in Egitto, pour une Flûte. 1 fl. 30 kr.

Ein gewiss sehr angenehmes Werkchen, in welchem schöne und charaktervolle Melodien, von Jedem gern gehört, auf dem Instrumente wiedergegeben werden.

(2480.)

J. Bott, 5 Walses, et 2 Eccossaises, pour la Guitarre. Op. 19. 24 kr.

(2456.)

Méhul, Ouvert. de l'opéra: La Chasse du

Jeune Henry, arr. pr. 2 Guit., pr. Et. Dunst. 1 fl. 24 kr.

Beyde Werke, für eine, und 2 Guitarren, sind den Guitarre-Spielern überhaupt zu ihrer Unterhaltung anzuempfehlen. Das Charakteristische der beliebten und bekannten Ouverture ist auf der Guitarre mit vielem Effekt wiedergegeben.

(2472.)

Le-Roy, Exercices pr. le Flageolet, suite de la Methode. 1 fl. 12 kr.

Als Anhang zu der Schule für dieses Instrument, machen wir Lehrer und Lernende aufmerksam auf diese sehr zweckmässigen Übungsstücke.

(2513.)

Berbiguier, Ballade de la dame blanche en Fant et avec Variat. pr. la Flûte, avec orch. ou Pianof. Op. 81. 3 fl.

Der sehr bekannte Componist hat zu seinem Thema eine der beliebtesten Nummern dieser neuen Oper gewählt, und zur Begleitung entweder das Orchester oder das Piano. Der Künstler kann, mit den brillanten Variationen, sich in Concerten und Privat-Gesellschaften auszeichnen.

(2515.)

Boïeldieu, Ouv. de la Dame blanche, arr. pr. Pianof. av. acc. de Vlon et Vclle, par Jadin. 1 fl. 12 kr.

(2510.)

— Ouvert. de l'opéra: La Dame blanche, arr. pr. 2 Flûtes, par Berbiguier. 36 kr.

(2511.)

— Ouvert. de l'opéra: La Dame blanche, arr. pr. 2 Clnettes, par Boufil. 36 kr.

(2509.)

— Ouvert. de l'opéra: La Dame blanche, arr. pr. 2 Vlons, par Martinn. 36 kr.

(2505.)

Boïeldieu, Ouvert. de l'opéra: La Dame blanche, arr. pr. Guit. et Vlon, par Carulli. 48 kr.

(2512.)

— La Dame blanche, arr. en Duos pr. 2 Flûtes, par Berbiguier. 2 fl.

(2507.)

— Chant des chevaliers d'Avenels, de la Dame blanche, varié pour la Flûte. 24 kr.

(2506.)

— Chant des chevaliers d'Avenel, de la Dame blanche, varié pour la Clnette. 24 kr.

(2508.)

— Chant des chevaliers d'Avenel, de la Dame blanche, varié pour le Vlon. 24 kr.

(2499.)

— Air: Ah quel plaisir d'être soldat! (Ach, welche Lust Soldat zu seyn!) de l'opéra: La Dame blanche, av. acc. de Pianof. ou harpe. (Nr. 2.) 48 kr.

(2500.)

— Duo: Du ciel pour nous la bonté favorable, (Mit Dank erkennend des Himmels Güte,) de l'opéra: La Dame blanche, av. acc. de Pianof. ou harpe. (Nr. 3.) 16 kr.

(2526.)

— Ballade: D'ici voyez ce beau domaine,

(Betrachtet jenes Schlosses Zinnen,) de l'opéra: La Dame blanche, av. acc. de Pianof. (Nr. 5.) 16 kr.

(2501.)

Boïeldieu, Air: Pauvre dame marguerite, (Spinne, arme Margarethe,) de l'opéra: La Dame blanche, av. accomp. de Pianof. ou harpe. (Nr. 8.) 16 kr.

(2502.)

— Cavatine: Maintenant observons, (Nun lass seh'n still und leis,) de l'opéra: La Dame blanche, av. acc. de Pianof. ou harpe. (Nr. 10.) 32 kr.

(2503.)

— Duo: Ce domaine est celui des comtes d'Avenel, (Dies Gut gehört dem Grafen Avenel,) de l'opéra: La Dame blanche, av. acc. de Pianof. ou harpe. (Nr. 11.) 48 kr.

(2493.)

— Air: Ah quel plaisir d'être Soldat! (Ach, welche Lust, Soldat zu seyn!) de l'opéra: La Dame blanche, av. acc. de Guitarre. (Nr. 60.) 24 kr.

(2494.)

— Duo: Du ciel pour nous la bonté favorable, (Mit Dank erkennend des Himmels Güte,) de l'opéra: La Dame blanche, av. acc. de Guitarre. (Nr. 61.)

(2495.)

— Ballade: D'ici voyez ce beau domaine,

(Betrachtet dieses Schlosses Zinnen,) de l'opéra: La Dame blanche, av. acc. de Guit. (Nr. 62.) 8 kr.

(2496.)

Boïeldieu, Air: Pauvre dame Marguerite, (Spinne arme Margarethe,) de l'opéra: La Dame blanche, av. acc. de Guit. (Nr. 63.) 8 kr.

(2497.)

— Duo: Ce domaine et celui des comtes d'Avenel, (Dies Gut gehört dem Grafen Avenel,) de l'opéra: La Dame blanche, av. acc. de Guit. (Nr. 64.) 36 kr.

Die weisse Frau, eine neue Oper des Componisten des Johann von Paris, welche an allen Orten eben so grossen Beyfall wie diese ärndet, wird hier in Auszügen und Arrangementen für viele Instrumente dargebothen. Diese, so wie die schönen Gesänge daraus, sowohl mit Clavier, als auch mit Guitarre-Begleitung, werden gewiss allgemein willkommen seyn.

(2470.)

Grosheim, Erheiterungen für die Jugend, 3 Lieder für Schulen und häusliche Zirkel, 3tes Heft. 16 kr.

Wenn ein so erfahrner Meister wie Hr. Dr. Grosheim Etwas in dieser Gattung liefert, so kann man sich auch einer dem Zweck entsprechenden Leistung versichert halten. Dieses wird diese Fortsetzung, oder das 3te Heft der unter obigem Titel erschienenen Lieder, aufs Neue beweisen.

(2482.)

Neukäufler, Gesang für das Johannis-Fest der F.·. M.·., für 2 Tenor- und 2 Bass-Stimmen, mit Clav. oder Orgel, oder 4 Hörner. 24 kr.

Für Ort und Zweck ein vortrefflicher Gesang, und wo die Gelegenheit die Begleitung von 4 Horn gestattet, von grösster Wirkung.

(2455.)

Mde. Metzger-Vespermann, Airs favoris variés pour le chant, av. acc. de Piano, Paroles Allemandes et Italiennes. Cah. 2. 1 fl. 48 kr.

Diese Fortsetzung reihet sich an das anerkannte gute erste Heft, in nämlicher Manier und mit sorgfältiger Auswahl der Gesänge, sehr würdig an, und kann zur Bildung des Gesanges auf die höchste Stufe leiten.

(2463.)

Spohr, Duetto: In dem zarten Blumen-Spiele, aus dessen Oper Jesonda, mit Guit. Begl. (Nr. 249.) 16 kr.

(2471.)

Beethoven, Walse fav. mit unterlegten Worten, für eine Singstimme, „O süsse Himmels-Lust", mit Clav. od. Guitarre. (Nr. 250.) 16 kr.

(2467.)

Rossini, Aria: Cruda sorte! (Hartes Schicksal!) de l'opéra: l'Italiana in Algieri, av. Guit. (Nr. 251.) 16 kr.

(2468.)

— Cavatine: Une voce poco fa, (Frag ich mein beklommnes Herz,) de l'opéra: Le barbier de Séville, av. acc. de Guit. (Nr. 252.) 16 kr.

(2476.)

Auber, Air: Bon ouvrier, (Leuchtet dir,)

de l'opéra: le Maçon, av. acc. de Pianof. ou Harpe ou Guitarre. (Nr. 253.)

(2486.)

Auber, Duo: Ils s'éloignent, (Ha sie gehen,) de l'opéra: Le Maçon, av. acc. de Pianof. ou Harpe ou Guit. (Nr. 254.) 16 kr.

(2487.)

— Romance, à sa jeune captive, (Der gefangnen Zelmire,) de l'opéra: Le Maçon, av. acc. de Pianof. ou Harpe ou Guitarre, (Nr. 255.) 16 kr.

(2517.)

— Duo: Dépêchons, travaillons, (Immer zu ohne Ruh,) de l'opéra: Le Maçon, av. acc. de Pianof. ou Harpe ou Guitarre, (Nr. 256.) 1 fl.

(2518.)

— Romance: Elle va venir, (Hier soll ich sie sehen,) de l'opéra: Le Maçon, av. acc. de Pianof. ou Harpe ou Guitarre, (Nr. 257.) 16 kr.

(2519.)

— Air: Ah! sur notre hymen moi, je tremble d'avance, (Ach! zitternd seh ich unserer Ehe entgegen,) de l'opéra: Le Maçon, av. acc. de Pianof. ou Harpe ou Guitarre, (Nr. 258.) 36 kr.

(2520.)

— Air: Oui ma tête est brûlante, (Gott wie schlägt dies Herz,) de l'opéra: Le Ma-

çon, av. acc. de Pianof. ou Harpe ou Guitarre, (Nr. 259.) 36 kr.

(2525.)

Berger, Der Erlkönig, mit Clav. od. Guit. 2te Aufl. (Ausw. Nr. 260.) 30 kr.

(2457.)

Favorit-Galopp, aus dem Vaudeville: die Schneidermamsell, „Ja mit zarten Worten will ich meiner Göttin schreiben", mit Clav. od. Guit. (Nr. 58.) 8 kr.

(2465.)

Romagnesi, Romance: Je l'aimerai toute la vie, (Auch lieb ich es mein ganzes Leben,) av. acc. de Pianof. ou Guit. (Nr. 59.) 8 kr.

Unsere Auswahl von Gesängen, theils mit Guitarre-, theils auch zugleich mit Clavier- oder Harfen-Begleitung, steigt nun bis zu Nro. 260 in grossem Format, die in Octav-Format auf die Num. 61. Die Auswahl geschieht fortwährend mit Sorgfalt, und darum erfreut sich diese Sammlung einer fortwährenden Nachfrage.

(2458.)

Auber, Walse fav. de l'opéra: le Maçon, pr. le Pianof. (Nr. 276.) 8 kr.

(2459.)

— Walse fav. de l'opera: le Maçon, pr. le Pianof. (Nr. 277.) 8 kr.

(2460.)

— Walse fav. de l'opera: le Maçon, pr. le Pianof. (Nr. 278.) 8 kr.

(2462.)

Favorit-Galopp, à 2 et 4 mains, pr. le Pianof. (Nr. 279.) 8 kr.

(2473.)

Beethoven, Le Desir, Walse fav. pr. Pianof. (Nr. 280.) 8 kr.

(2478.)

J. Bott, Der Willkomm, Walse brillante, pr. Pianof. (Nr. 281.) 8 kr.

(2491.)

— Walse fav., Willkomms Antwort, pour Pianof. (Nr. 282.) 8 kr.

(1190.)

W. A. Mozart, Ouverture de l'opéra: Figaro, arr. à 4 mains pour le Pianof 2me. édition. 48 kr.

In den vorstehenden acht Artikeln liefern wir den Liebhabern eine Auswahl von Lieblingstänzen unserer Gegend, welche Sammlung fortgesetzt wird.

(2248.)

G. V. Roedter, Vesperpsalmen, für alle Feste des Jahrs, nebst den Antiphonen der 4 Jahrszeiten, für Chor- und 4 Solo-Singstimmen, mit Begleitung von 2 Violinen, Altviolen, oblig. Orgel und Bässen, dann 1 Flöte, 2 Clar., 2 Horn, 2 Trompeten u. Pauken, als Füllstimmen. 8 fl.

Solche leicht ausführbare Werke für den katholischen Ritus waren bisher noch immer sehr vermisst und das gegenwärtige wird daher mancher Kirche eine recht nöthige Anschaffung seyn. Im Verhältnis der starken Bogenzahl ist der Preiss auf's billigste gestellt.

Glas-Harmonika.

Eine in gutem Stande befindliche Glas-Harmonika ist zu billigem Preis zu haben bei

B. Schott's Söhnen
in Mainz.

Berichtigungen.

In dem Aufsatze über Recensionen überhaupt etc., (Heft 17) ist, auf S. 20, Z. 4 und 5 v. u., durch eine wunderliche, übrigens rein zufällige Verwechslung, der Name *Friedrich Kind* als pseudonym oder Schriftstellernamen erwähnt worden, statt dass es heissen sollte: *Oskar*, (Kinds früherer Schriftstellername) und *H. Clauren*.

In dem Artikel über das niederrheinische Musikfest in Düsseldorf (Heft 17) *ist auf S.* 66, *Z.* 15 *v. u. st.* Unheimlichkeit, *zu lesen* Unsinnlichkeit (Nicht-Sinnlichkeit); *desgl. S.* 70, *Z.* 9: Versöhnung *statt* Verhöhnung.

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1826.
Nr. 19.

Annonce.

Méthode de violoncelle,

composée et rédigée
par M. Baudiot,
premier violoncelle de la musique de S. M. le Roi de France, et professeur a l'école royale de musique et de déclamation de Paris.

Le principal but que s'est proposé M. Baudiot, en composant une nouvelle méthode de violoncelle, a été d'indiquer les moyens qu'une longue expérience de l'enseignement lui a fait considérer comme les plus certains pour franchir et aplanir les difficultés de cet instrument, surtout celles qui naissent de la variété de son doigté.

On s'est attaché ici à marcher graduellement, à ne rien omettre, et à donner des indications du doigté tellement précises, qu'un élève, travaillant seul et même sans maitre, en suivant ce nouveau livre élémentaire, ne puisse courir le risque de s'égarer.

La méthode se divise en deux parties.

La première partie comprend les premiers élémens de l'étude: gammes isolées, gammes accompagnées et en exercices alternativement scolastiques et chantans; en second lieu, elle présente des gammes et des exercices pour indiquer l'emploi du pouce comme sillet mobile. Elle est enfin terminée par des exercices qui rappelleront la pratique du manche et celle du pouce.

La seconde partie réunit tous les développemens nécessaires au perfectionnement de l'exécution des élèves, et pour leur donner une entière connaissance du violoncelle, tant sous le rapport de l'archet que sous celui du doigté. Un chapitre spécial pour messieurs les compositeurs contiendra des observations sur la manière d'écrire pour le violoncelle, et un autre offrira des exemples d'accompagnement du récitatif italien.

Cette méthode, soumise à l'examen de M. Chérubini, a été par lui adoptée pour l'enseignement de l'école royale de musique et de déclamation dont il est le digne et respectable chef.

La première partie sera marquée 24 fr.;

Cet ouvrage paraitra le 30 septembre 1826.

A Paris, chez Pleyel, marchand de musique, sur le boulevard, au coin de la rue Grange-Batelière.

Les fils de B. Schott à Mayence se chargent des Commissions pour cet ouvrage.

Anzeige.

Violoncellschule,

verfasst und geordnet von

M. Baudiot.

erstem Violoncellisten Sr. M. des Königs von Frankreich, und Professor an der Königl. Musik- und Declamationsschule in Paris.

Der Hauptzweck des Verfassers der gegenwärtigen neuen Violoncellschule war, die Mittel anzuzeigen, welche eine lange Erfahrung im Lehrfache ihm als die bewährtesten bewiesen, um die Schwierigkeiten des Instrumentes und vorzüglich seiner verschiedenartigen Fingersetzung, zu überwinden.

Er ist bedacht, stufenweis voranzuschreiten, nichts zu übergehen, und zeigt die Fingersetzung so genau an, dass der Lehrling, dieses Elementarwerk, auch ohne einen Lehrmeister benutzend, nicht irre gehen kann.

Das Lehrbuch zerfällt in zwei Theile.

Der erste enthält die ersten Elemente der Lehre, Tonleitern mit und ohne Begleitung, und bald schulgerechte, bald sangbare Übungstücke, dann Tonleitern und Übungsstücke, zum Daumeneinsatz bestimmt, endlich Übungstücke, welche beides Vorerwähnte in Anwendung bringen.

Der zweite Theil umfasst die gesammte Entwickelung vollendeten Vortrages und vollständiger Kenntniss des Instrumentes, sowohl in Beziehung auf Bogenführung, als auf Fingersetzung. Ein eigenes Kapitel enthält Bemerkungen über den Tonsatz für das Instrument, ein weiteres aber Beispiele zur Begleitung des italienischen Recitativs.

Herr Cherubini hat dieses Lehrbuch, nach vorgängiger Prüfung, zum Unterrichte in der königlichen Musik- und Deklamationsschule, deren würdiger und verehrungswürdiger Chef er ist, angenommen.

Der Ladenpreis des ersten Theiles ist 24 fr.

Das Werk erscheint den 30. Sept. 1826.

Paris, bey Pleyel, Musikhandlung, *sur le boulevard au coin de la rue Grange-Batelière.*

B. Schott's Söhne in Mainz nehmen Bestellungen an.

Programma d'associazione
di varie opere musicali.

Nel nostro stabilimento di Litografia si stanno imprimendo sei de' più rinomati Spartiti del celebre Maestro Rossini in partitura, dei quali proponiamo l'associazione.

Il nome del sommo Compositore basta da se solo à giustificare l'impresa; ma se la nitidezza dell' impressione, e l' accuratezza delle correzioni acquistan grazia ad un' edizione, ardiamo ripromettercì di meritarla, poichè viene affidata alle cure di persone intelligentissime, che per quanto è possibile la renderanno perfetta.

Le condizioni dell' associazione sono le seguenti.

Gli Spartiti usciranno in luce à varie distribuzioni vale à dire atto per atto.

Il Formato sarà all' Italiana, ossia al lungo.

La Carta d'ottima qualità.

Il valore d' ogni distribuzione, ossia d' ogni atto, sarà di trenta franchi pagabili alla consegna della medesima.

L'associazione è aperta in Genova presso di noi, Piazza Valoria No. 860, e presso i figlj di B. Schott in Magonza.

Genova li 12 Luglio 1826.

G. B. Gervasoni e C.

Subscription,
auf verschiedene Musikwerke.

In unserer lithographischen Anstalt werden sechs der beliebtesten Compositionen des berühmten Tonsetzers Rossini in Partitur gedruckt, worauf wir Unterzeichnung annehmen.

Der Name des grossen Tonsetzers genügt schon allein, das Unternehmen zu rechtfertigen; und sofern Schönheit des Druckes und die genaueste Correctheit, einer Auflage Beifall zu erwerben vermögen, dürfen wir auch solchen uns zuversichtlich versprechen, indem die Arbeit sehr verständigen Händen anvertraut ist, aus welchen sie so vollendet wie nur immer möglich hervorgehen wird.

Die Subscriptionsbedingungen sind folgende:

Die Ausgabe erfolgt in verschiedenen Lieferungen, deren jede einen Act enthält.

Das Format ist italiänisch oder in die Länge.

Das Papier von bester Sorte.

Der Preis jeder Lieferung, oder eines Actes, ist dreissig Fr., zahlbar bei der Ablieferung.

Man unterzeichnet in Genua bei uns selber, *Piazza Valoria* Nr. 860, — in Mainz in der Grossherzogl. Hofmusikhandl. von B. Schotts Söhnen.

Genua am 16. Jul. 1826.

G. B. Gervasoni und Comp.

Zum Vortheil der Familie des zu London verstorbenen Königl. Sächsischen Capellmeisters

Carl Maria von Weber

ladet Unterzeichneter zur Pränumeration auf ein „Stabat Mater" eigener Composition für zwei Soprane und 1 Alt, ein, welches, im Clavierauszuge, mit lateinischen und deutschen Worten, noch vor Ende October dieses Jahres, in der hiesigen Trautweinschen Buch- und Musikhandlung, breite Strasse No. 8, erscheint, woselbst, so wie in allen Musik- und Buchhandlungen, von heute an die Pränumeration auf dieses Werk mit Zwey Thaler angenommen wird.

Vorzugsweise erhalten die resp. Pränumeranten gratis eine kurzgefasste, aus den besten Quellen geschöpfte Biographie des gefeierten Tonsetzers, mit einem sehr ähnlichen Bildniss und einem *fac simile* desselben versehn.

Berlin, d. 1. July 1826.

Der Musik-Direktor *Rungenhagen.*

Ankündigungen

von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Wir haben für unsern Verlag, von den Königl. Preussischen Konzertmeistern Herrn

Gebrüdern Bohrer

folgende Werke in Eigenthum an uns gebracht:

1.) Militair-Concert für Violoncell;
2.) Concert für Violin;
3.) Sechs Duette für Violin und Violoncell;
4.) Trio concert, fur Clavier, Violin und Violoncell.

Diese Werke werden in Paris verlegt und gedruckt, und für Teutschland von hier aus versendet. Wir nehmen schon jetzt Bestellung darauf an, um die Zahl der Abdrücke darnach bestimmen zu können.

Eben so werden folgende Werke verlegt:

Etudes pour le piano dans tous les tons majeurs et mineurs, composées à l'usage du conservatoire de musique à Londres, par Cipriani Potter. Op. 19.

Die Aufnahme welche dieses Lehrbuch im vortrefflichen Musik-Conservatorium in London gefunden und die glücklichen Erfolge, durch welche es seine Zweckmässigkeit bewährt hat, sind die sicherste Bürgschaft, dass es, auch auf teutschen Boden verpflanzt, vom allgemeinsten Nutzen sein wird.

Auch folgendes Werk ist bereits unter der Presse:

Kurze Uebersicht der Schall- und Klanglehre von Ernst Florens Friedrich Chladni, der Philosophie und Rechte Doktor, etc. etc. Ein Bändchen, 8vo.

Wenn manchem, der sich von dem, in des trefflichen Chladni grösserem Werke über Akustik, enthaltenen Grundlagen alles gründlichen Wissens im Fache der Tonlehre, zu unterrichten wünscht, die Ausführlichkeit jenes Werkes im Wege steht, so wird die gegenwärtige, vom berühmten Herrn Verfasser bearbeitete, gedrängte und doch äusserst lichtvolle und verständliche kürzere Uebersicht der Schall- und Klanglehre gewiss Jedermann höchlichst willkommen sein. Eine ausführlichere Ankündigung des Inhaltes des Werkchens behalten wir einem nächsten Intelligenzblatte vor.

Ferner wird unverzüglich bei uns erscheinen:

Ferdinand Ries, Trio pour Piano, Vlon et Violoncelle. Oeuv. 143. Pr. 6 francs.

Der Heros unter den Pianofortisten unserer Zeit, der in seiner Art unerreichbare F. Ries, dessen Name nicht allein von jedes Clavierspielers, sondern von eines jeden Kunstfreundes Munde wiederhallt, tritt hier wieder mit einem neuen Werke auf, in dem er sich, wenn dies möglich ist, noch glänzender und gediegener als in seinen früheren Compositionen, als Stern erster Grösse und als unbeschränkter Beherrscher nicht allein seines Instrumentes, sondern auch des Tonsazzes selbst, und als Meister der bezauberndsten Instrumentaleffecte bewährt.

Indem die unterzeichnete Musikhandlung sich Glück wünschen darf, dass ihr vergönnt ist, ihren Musikverlag auch durch die Herausgabe dieses ausgezeichneten Werkes des Herrn Ries schmücken zu können, sei hier nur noch dieses erwähnt, dass sie es für Pflicht gehalten, das Äussere der Ausgabe dieser köstlichen Composition der Würde des Werks selbst gemäss auszustatten, und dass sie zugleich durch mässigen Ladenpreis dem Publicum die Anschaffung dieses Kunstschatzes zu erleichtern gesucht.

Ferner ist bei uns in correctem Manuscripte zu haben:

Missa solennis sub titulo jubilaei, a Michaele Haydn composita, vollständige Partitur. 44 Bogen, 6 fl. 48 kr.

Mainz im Sept. 1826.

B. Schott's Söhne.
Grossherzogl. Hof-Musikhandlung.

Glas-Harmonika.

Eine in gutem Stande befindliche Glas-Harmonika ist zu billigem Preis zu haben bei

B. Schotts's Söhnen
in Mainz.

Anzeige.

Musikalien und Instrumente etc.
bei
Carl August Klemm
in Leipzig.

Bei mir sind fortwährend Musikalien aus allen Verlaghandlungen mit verhältnismässigem Rabatt, käuflich zu haben. Auch werden Abschriften von vorzüglich schönen und seltenen Partituren für Kirche, Theater und Concert, korrekt und billig geliefert.

Desgleichen sind nicht nur eine vergrösserte Auswahl von Instrumenten aller Art, sondern auch die nöthigen Saiten bester Qualität für alle Instrumente, und was sonst zur Musik gehört, bei mir billig zu bekommen.

Die stärksten Aufträge können sogleich effectuirt werden.

Leipzig den 24. August 1826.

C. A. Klemm.

Neue Musicalien,

welche bei N. Simrock in Bonn

erschienen und in allen guten Musik- und Buchhandlungen zu haben sind.

	Frcs.	Cnt.
Boïeldieu, A. *La Dame blanche.* (Die weisse Dame) Komische Oper in 3 Aufzügen. Vollständ. Clav. Auszug von C. Zulehner. Franz. und deutscher Text.	24.	—
No. 1. *Introd. e Coro. Sonnez, Cors et musettes* (Erklinget, ihr Hörner.)	4.	—
Aria. *A, quel plaisir, d'être soldat,* (Ach welche Lust, Soldat zu seyn.)	1.	25
No. 2. *Terzetto e Coro. Que veut notre ménagère?* (Doch mein Weibchen seh' ich eilig kommen.)	1.	—
No. 3. *Ballade e Coro. Chut, chut, écoutons!* (Still, still, höret zu.)	1.	—
Mo. 4. *Duetto Il s'eloigne, il nous l'aisse ensemble?* (Wie, er gehet, lässt uns hier allein?)	1.	—
No. 5. *Finale e Terzetto. Grand Dieu, que viens je donc?* (O Gott was musst ich Arme hören?)	3.	—
No. 6. *Entracte et Couplets. Pauvre Dame Margueritte,* (Spinn, arme Margareth.)	—	50
No. 7. *Terzetto. C'est la cloche de la tourelle,* (Horch, man läutet noch.)	1.	50
No. 8. *Cavatina. Viens, gentille Dame,* (Komm, o holde Dame.)	1.	—
No. 9. *Duetto.. Ce Domaine est celui du comte.* (Dieses Gut gehört dem Grafen)	1.	25
No. 10. *Finale. Nous quittons nos travaux,* (Froh verlassen wir Feld.)	6.	75
No. 11. *Entreacte et Aria. Enfin je vous revois, séjour,* (Wohl mir mit Freudigkeit.)	1.	—
No. 12. *Coro des Montagnards. Vive à jamais notre Monseigneur!* (Es lebe hoch unser neuer Herr!)	2.	—
Air ecossois. Chantez, joyeux Menestrels! (Stimmt an, ihr Sänger!)	1.	50
No. 13. *Duetto. Malheureuse, que faire?* (Unglücksel'ge, was hört ich?)	1.	25
No. 14. *Finale. Voici midi, la somme est elle prête?* (Was ist's mein Herr?)	2.	25

	Frcs.	Cnt.
Haendel, G. F. Israel in Egypten. Grosses Oratorium, im Clavier-Auszuge von Dr. K. Breidenstein. Deutscher und englischer Text	22.	—
Hierzu die vier Chorstimmen allein.	15.	50

Für Orchester.

Boïeldieu, A. *Ouverture de l'Opéra: La Dame blanche*, (Die weisse Dame.	6.	—
Rossini, G. *Ouvertures. No. 4. l'Italiana in Algeri. No. 5. Elisabeth. No. 6. Tancredi, arrangées p. Flûte, 2 Violons, 2 Altos, Violoncelle et Contrebasse (ou 2 Violoncelles)* jede zu	4.	—
Wassermann, H. I. Op 11. 5 *Walses et un Cotillon p. 2 Violons, 2 Clarinettes, Flûte, Bassons, 2 Cors et Basse. Liv. 2.*	4.	—

Für Bogeninstrumente.

Amon, J. Op. 92. 3 *quat. concertans p. 2 Violons, Alto et Violoncelle.*	8.	—
Boïeldieu, A. *La Dame blanche*, (die weisse Dame.) *Opéra arrangé en Quatuor p. 2 V. A. et Basse.*		
Romberg, A. Das Lied von der Glocke, von Schiller, *arr. en Quatuor pour idem.*	8.	—
Dotzauer, J. J. F. Op. 84. 6me *Concerto p. Violoncelle av. Orch.* in E-moll.	4.	—
— Op. 85. *Sinfonie concertante p. 2 Violoncelles (ou Violon et Violoncelle) av. Orch. (ou, av. accomp. de 2 Vlons, Alto et Basse.* in F.		
— Op. 86. *Fantaisie p. Violoncelle av. Orch. (ou avec 2 Vlons. A. et Basse* in C.)	1.	—
— Op. 87. *Capriccio pour idem av. id. sur différens thèmes de Rossini et Boieldieu* in A-moll.	1.	—
— Op. 88. *Variations pour idem avec accomp. de 2 Vlons. et Alto* in G.		
— Op. 89. *Concertino p. Violonc. av. Orch.* in A.		
— Op. 89. *Concertino p. Alto-Viola av. id.* in A.	1.	—

Für Blasinstrumente.

Amon, J. Op. 92. 3 *quatuors concert. p. Oboe (ou Flûte) Violon, Alto et Violoncelle*	2.	—

	Frcs.	Cnt.
Bach, P. *Variations p. Musique militaire (1 Clarinette in Es, 4 Clarinettes in B, Flauto terzo, 2 Cors in As, 2 Cors in Es, 2 Trombes in As, 3 Trombonnes, grand Tambour, Piatti, 2 Bassons et Contrebasson. Liv. 2.)*	1.	—
Bender, L. Op. 3. 3 *Duos concert. p. 2 Clarinettes*	1.	—
Boïeldieu, A. *La Dame blanche*, (Die weisse Dame,) *Opéra arrangé en Quat. p. Flûte, Violon, Alto et Basse.*		
Enkhausen, H. Op. 12. *Variations p. Flûte av. Orch. sur la Cavatine de l'Opera Corradino de Rossini: „Ah, come nascondere!"*	1.	—
Fesca, F. E. Op. 42. 4me *Quatuor p. Flûte, V. A. et Vlle.* in *D.*	1.	—
Gumlich, F. *Introd. Andante et Rondo p. le Basson av. accomp. de l'Orchestre.*	1.	—
Kummer, C. Op. 27. *Concertino pour id. av. id.*	1.	—
Lellmann, C. F. *Air varié p. Clarinette av. Orch.*	1.	3
Ries, F. Op. 145, 3 *Quat. p. Flûte, Vlon., Alto et Violoncelle. No.* 1. in *C*, *No.* 2. in *E*-moll, *No.* 3. in *A*, jedes zu	1.	—
Walkiers, E. Op. 16. 3 *gr. Duos p. 2 Flûtes.*	1.	—

Für das Pianoforte.

Berbiguier, T. Op. 80. *Nouvelle Fantaisie p. le Pianoforte av. Flûte obligée.*	3.	—
Boïeldieu, A. *Ouverture de l'Opéra: la Dame blanche*, (die weisse Dame) *p. le Pianoforte, av. Vlon. et Vlle. ad libit.*	2.	—
— *Idem p. Pianoforte solo.*	1.	25
— *Idem p. Pianoforte à 4 mains.*	2.	—
Dotzauer, J. J. F. Op. 80. *Variations p. le Pianoforte avec Violoncelle obl.* in *A.*	3.	—
— Op. 83. *Potpourri p. id. av. id.* in *F.*	3.	—
— Op. 85. *Polacca p. Pianoforte avec deux Violoncelles* (ou *Violon et Violoncelle*) *obl.* in *F.*	4.	—
— Op. 86. *Fantaisie p. le Pianoforte avec Violoncelle obligé* in *C.*	3.	—
— Op. 87. *Capriccio p. id. av. id. sur différens thèmes de Rossini et Boieldieu* in *A*-moll.	3.	—
Enkhausen, H. Op. 12. *Ah, come nascondere! Cavatine de l'Opéra: Corradino de Rossini. Av. Variations p. Pianoforte av. Flûte obl.*	2.	—

	Frcs.	Cnt.
Herz, H. Op. 11. *Rondo brillant p. le Pianoforte av. Orch.* in *D.*	8.	—
— Op. 11. *Idem p. le Pianoforte av. accomp. de 2 Violons, Alto et Basse.*	6.	50
— Op. 11. *Idem p. le Pianoforte seul.*	5.	—
Hünten, P. E. Op. 11. *Polonoise en Forme de Rondo p. idem.*	1.	25
— Op. 12. *Variat. faciles à 4 mains sur un thême de l'Opéra:* der Freischütz.	2.	—
— Op. 15. *Variat. pour le Pianof. sur 1 thême de l'Opera: Il Crociato* (der Kreuzritter) *de Meyerbeer.*	1.	25
— Op. 16. *Variat. brill. à 4 mains sur un thême de l'Opera* (der Berggeist) *de Spohr.*	2.	—
— Op. 17. *Variat. p. le Pianoforte sur 2 thêmes de l'Opera:* die Wiener in Berlin.	1.	25
— Op. 19. *Variat. concertantes p. Pianoforte et Flûte sur le Duo favori de l'Opéra: Jessonda, de Spohr:* „Schönes Mädchen."	1.	50
Kalkbrenner, F. Op. 77. *Mélange sur différens motifs de l'Opera: il Crociato de Meyerbeer, p. Pianoforte.*	1.	50
— *Marche suivie de Variat. sur lair anglois: Voulez vous venir au bosquet?*	2.	—
Kuhlau, F. Op. 71. *Gr. Sonate p. le Pianof. et Flûte obl.* in E-moll.	7.	50
— Op. 72. *Var. brill. p. le Pianof. à 4 m. sur l'air de Beethoven,* Herz, mein Herz, was soll das geben?	3.	—
Liszt, Fr. Op. 3. *Impromtu brill. p. le Pianoforte.*	2.	—
Mozart, W. A. *Quintuor de Violon No. 6. arrangé à 4 mains par C. D. Steegmann.*	4.	—
Pixis, J. P. Op. 88. *Mélange p. le Pianoforte, sur les motifs favor. de l'Opéra: Faust de Spohr.*		
Potter, Cipr. Op. 12. *No. 1. Trio p. Pianoforte av. Clarinette et Basson (ou Violon et Violoncelle)* in *Es.*	9.	—
— Op 12. *No. 2. Id. p. Pianoforte av. Vlon. et Vlle.* in *D.*	7.	50
— *Op. 12. No. 3. Id. p. idem av. idem* in B-moll	7.	50
Ries, F. Op. 96. *No. 25. Var. p. le Pianoforte sur la marche de l'Opéra: Tancredi, de Rossini.*	1.	50

	Frcs.	Cnt.
Ries, F. Op. 104. *No 3. Rondo brill. p. le Pianof. sur 1 thème de H. R. Bishop.*	1.	50
— Op. 106. *No. 3. Rondo p. idem* in *F.*	1.	50
— Op. 118. No. 1. *Var. p. id. sur la romance de Blangini. Il faut partir.*	1.	50
— Op. 131. *9me Fantaisie pour id. sur des thèmes favor. de l'Opéra:* Der Freischütz, *de Ch. M. de Weber.*	3.	—
— Op. 134. No. 2. *13me Fant. p. id. sur un air populaire Anglois.*	2.	50
— Op. 140. *No. 1. Marche p. le Pianof.*	—	75
Tulou, Op. 39. *Air varié p. Pianof. et Flûte obligée*	3.	50
— Op. 40. *Giovinetto cavalier. Romance de l'Opéra. Il Crociato de Meyerbeer p. Pianof. et Flûte obligée.*	2.	—
Wassermann, H. J. Op. 11. 5 *Walses et 1 Cotillon p. le Pianof. 2me Livraison.*	1.	50

Für die Guitare.

	Frcs.	Cnt.
Tossa, F. *de* Op. 14. *Ouvert. de l'Opéra: Elisabeth, de Rossini arrangée p. Guitare et Pianof.*	2.	—
— *Ouverture de l'Opéra: Didon, de Piccini, arrangée p. 2 Guitares.*	2.	25
Horetzky, F. Op. 14. *Fantaisie p. la Guitare.*	1.	25
Hünten, P. E. Op. 13. *Var. sur 1 marche de l'Opéra: Preziosa p. 2 Guitares.*	1.	50
— Op. 14. *Var. brill. sur l'air de Preziosa:* Einsam bin ich nicht alleine. *Pour idem.*	1.	50
— Op. 23. *Trio p. Guitare, Flûte et Alto.*		
— Op. 24. *Rondo p. Guitare et Flûte (ou Violon) sur deux thèmes favoris de l'Opera: Jessonda de Spohr.*		
— Op. 25. *Variat. p. Flûte et Guitare sur 2 airs favor. de Ch. M. de Weber.*		
— Op. 27. *Ouvert. de l'Opéra de Boieldieu: la Dame blanche, arrangée p. Guit. Flûte (ou Violon) et Alto.*		
Kreutzer, J. *Gr. Trio p. Guitare, Flûte et Clarinette (ou Alto).*	1.	5
Paulian, E. Op. 2. *Gentil Houssard. Var. p. Guitare.*	1.	—

	Frcs.	Cnt.
Paulian, E. Op. 5. *De tout un peu. Potpourri p. id.*	1.	50
— Op. 10. *Thême favori allemand air* 10 *Variat. très faciles et soigneusement doigtées p. idem.*	1.	—
Petoletti, J. 6 *Walses instructives p. id.* Op. 3.	1.	25
Petoletti, P. 6 *id. pour idem.*	1.	—

Für Gesang mit Pianofortebegleitung.

Eberwein, M. Op. 91. Lieder der Liebe, von Julius Eberwein gedichtet. Für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte.	3.	—
Kleinschmidt, C. Op. 4. 8 Lieder von Göthe, Voss, Uhland, und Sequanus, für id.	3.	—
Lerche, F. W. Die Griechenbraut. Gedicht von H. Stieglitz. Allen Griechenfreunden gewidmet. Für idem.	1.	—

Für Gesang mit Guitarebegleitung.

Fesca, F. E. Op. 24. 6 deutsche Lieder für 1 Singstimme mit Begl. der Guitare.	2.	50
— Op. 27. 5 deutsche Gesänge für id. mit id.	2.	—
— Op. 30. 6 deutsche Lieder für id. mit id.	1.	50
— Op. 32. 5 deutsche Lieder für id. mit id.	2.	—
— Der Catharr. Scherzhaftes Lied von J. F. Castelli für id. mit id.	1.	25
Romberg, A. Op. 44. Sehnsucht von Schiller, deutsch und ital. für id. mit id.	1.	50
Weber, C. M. v. 6 Lieder für id. mit id.	2.	—
Zumsteeg, J. R. Maria Stuart. Ballade von Schiller für id. mit id.	1.	—

Mehrstimmige Gesänge ohne Begleitung.

Wiegand, F. Op. 3. 6 Gesänge für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen ohne Begleitung, 1ste Sammlung.	4.	—

Neue Musikalien
im Verlage
der Hofmusikhandlung von C. Bachmann
in Hannover.

Musik für Saiten- und Blas-Instrumente.

	Thlr.	gr.
Auswahl beliebter Tänze und Märsche für 1 Fl. Nr. 1 und 3, à	—	4
Drouet L., *Air. fav. de l'Opéra: Zelmire, de Rossini, var. p. Fl. avec Orch.* O. 137.	1.	4
Geisler H., Krönungsmarsch aus der Jungfrau von Orleans, für 2 Fl.	—	4
Kreutzer Jos., 3 *Duos p.* 2 *Vl.* O. 18. Nr. 1 *et* 3.	—	20
— 3 *Duos p.* 2 *Vl.* O. 18 Nr. 2	1.	—
Krollmann A., Einleitung und Rondo für Fl. mit Orch. 6tes Werk.	1.	—
Maurer L., Ouv. und Gesänge aus dem neuen Paris, für 2 Fl.	—	20
— Ouv. daraus fur 2 Fl.	—	8
— Ouv. daraus für Fl., Vl., Br. und Vll.	—	16
— Ouv. daraus für 2 Vl., Br. und Vll.	—	16
Müller Iw., *Fantaisie sur un Air venitien, p. Clar. (ou. Vl.) avec Pf.* Op. 13.	—	10
— *Duo de l'Opéra: Armide, de Rossini, arr. p. Clar. et Basson (ou Vlle.) avec Pf. ou Harpe* Op. 18.	—	20
Stowitschek J. G., *Potpourri* für Clar. mit Orch. oder Pf. 8tes Werk.	1.	4
Wiele A., *Variations p. Vl. avec Orch.*	1.	—

Für Pianoforte.

Auswahl der neuesten und beliebtesten Tänze. Nr. 24, enth. Hopser aus den Wienern in Berlin, und Jubelwalzer, à	—	4
— No. 25 à 29 enth. Chiarinische Tänze,	—	4
Beethoven L. van, Sonate Op. 17.	—	14
Carafa M., *Boleros, arr.* zu 4 H. von A. Diabelli.	—	8
— *Cavatine alla Polacca, arr.* zu 4 H. von A. Diabelli.	—	8
Czerny C., *Rondeau de Chasse à 4 m.* O. 67.	—	16

	Thlr.	gr.
Drouet L., *Air fav. de l'Opéra: Zelmire, de Rossini, var. p. Fl. avec Pf.* O. 137.	—	16
Enckhausen H., *Potpourri de l'Opéra: Mathilde de Guise, p. Pf. avec Vl.* O. 3.	—	16
— Grosses Rondo zu 4 Händen, 10tes Werk.	1.	
Häser A. F., Grosser Ländler zu 4 H. 22tes Werk.	—	16
Hummel J. N., *Rondeau russe* O. 96	—	10
Köhler H., 3 *Rondeaux sur des Thêmes fav. avec Fl.*	—	14
— *Intr. et Rondo avec Fl.*	—	10
Küffner J., *Ouv. à l'Espagnole.*	—	10
Maurer L., Ouv. aus dem neuen Paris.	—	10
— Dieselbe zu 4 Händen.	—	14
— *Polonaise p. Vl. avec Pf.* O. 42.	—	16
Mayseder J., *Polonaise* zu 4 H. No. 2	—	16
— *Polonaise* zu 4 H. Nr. 3.	—	20
Müller C. F., 4 *Quadrilles écossaises* Op. 11.	—	6
Müller Jwan, *Fantaisie sur un Air vénétien p. Clar. ou Vl. avec Pf.* O. 13.	—	16
Ries F., *Rondo sur la Cavat. Una voce poco fa! de l'Opéra: Le Barbier de Seville, a 4 m.*	—	12
Schlüter G., 6 Var. über: In meines Lebens	—	12
Wiele A., *Variations p. Vl. avec Pf.*	—	14
Winter P., Thema von Carafa: *O cara memoria: var.* zu 4 H. *arr.* von A. Diabelli.	—	8

Für Gesang.

Beethoven L. van, Mädchen du liebest mich. (Lied nach dem Sehnsuchts-Walzer) mit Pf. oder Gt.	—	4
Maurer L., Der neue Paris. Operette in 1 Acte. Vollständiger Clav. Auszug	3.	12
— Sämmtliche Gesangsachen daraus einzeln.		
— Die beliebtesten Gesangsachen daraus einzeln, mit Guitarre-Begleitung.		
Meyerbeer J., aus dem Kreuzfahrer in Egypten mit Pf. Nr. 2 — *Cav. Idolni d'Elmire.* (Die Gaben.)	—	5
— Nr. 5 Duett: *Ah non ti son.* (Du spottest.)	—	8
— Nr. 9 Arie: *Non sai qual incanto.* (Ich fühle.)	—	4

	Thlr.	gr.
Meyerbeer J., Nr. 10 Romanze: *Giovinetto cavalier.* (Jugendlicher Rittersmann.)	—	5
— Nr. 14 Arie: *Ah ch' io l'adoro.* (Ihn vergessen.)	—	5
— Nr. 15 Arie: *D'una madre disperata.* (Einer Mutter.)	—	6
— Nr. 17 Duett: *O Cielo clemente.* (O Himmel.)	—	5
— Nr. 21 Duett: *Il tenero affetto.* (Die zärtliche.)	—	6
Müller G., 3 Lieder, 3tes Werk, No. 1 mit Pf. und Gt.	—	5
— 3 Lieder, 3tes Werk, Nr. 2 mit Pf.	—	4
— 3 Lieder, 3tes Werk, Nr. 3 mit Pf. und Gt.	—	4
Sammlung beliebter Volkslieder mit Pf. oder Gt. Nr. 1 enth. Du liegst mir am Herzen, und: das Stübchen.	—	4
Weber C. M. v., Lieder mit Pf. oder Guit. Nr. 6, enth. Schlummerlied, und: das Röschen.	—	4
Wegener H., Lied: Könnt ich eine Lerche seyn, mit Pf. oder Guit.	—	5

Sammlung religiöser Gesänge.

12 ½ Bogen Text. gr. 8.

33 Bogen Melodien gr. 4.

Ladenpreis: Schreibpapier fl. 5. 30 kr.
Druckpapier - 4. —

Obiges Werk ist in unserm Verlage kürzlich erschienen, und kann durch alle Buch- und Musikhandlungen Deutschlands und der Schweiz bezogen werden.

Die Vorrede dieses Werkes deutet darauf hin, dass diese Liedersammlung unmittelbar für die hiesige Singgesellschaft bestimmt ist; mittelbar aber geht ihr Zweck auch dahin, jedem andern gesangliebenden Publikum schöne Genüsse zu bereiten — und diesem Letzteren wollen wir in Kürze andeuten, was es von dem Buche zu erwarten hat.

Inhalt: I. 15 Lobgesänge. II. 7 Morgenlieder. III. 6 Abendlieder. IV. 3 Adventlieder. V. 5 Weihnachtslieder. VI. 6 beim Jahreswechsel. VII. 5 Leben und Wandel Jesu. VIII. 10 Passionslieder. IX. 60 Osterlieder. X. 4 Auffahrtsgesänge. XI. Pfingstlieder. XII. 2 Gründung und Vorbereitung des Christenthums durch die Apostel. XIII. 6 Busslieder. XIV. 9 Communionlieder. XV. 4 vom Tode. XVI. 8 Grabgesänge. XVII. 4 Sonntagslieder. XVIII. 3

Gebetlieder. XIX. 4 Lieder vermischten Inhalts, zusammen 110 Gesänge.

Die würdevollen Compositionen unserer Veteranen: Stolle, Händel, Bach, Hayd'n, Schulz, dienten den Sammlern als schönste Zierde; ihnen schliessen sich nicht minder verdienstvoll an, die lieblichen und gediegenen Compositionen eines Fink, Nägeli, Speier, Zumsteg und andere. Neuere Componisten suchten den Herausgebern durch Compositionen zu Hülfe zu kommen, die vom Leichtern zum Schwerern führen. Die Mehrzahl der Gesänge ist für Sopran, Alt, Tenor und Bass, einige für 4 Männerstimmen, wenige dreystimmig; — alle mit Begleitung der Orgel oder des Claviers. Da sich unter den Sammlern selbst ein rühmlich bekannter, beliebter und geschätzter Componist (Herr F. F. Huber) befindet, so führt es zur Überzeugung uns, dass nichts Mittelmässiges oder gar Schlechtes aufgenommen werde, und nicht leicht wird sich bey einer Sammlung Gesänge einer Art so zweckdienliche Mannigfaltigkeit finden, als hier der Fall ist. — Diese erfreuliche Erscheinung berechtigt uns daher eine freundliche und günstige Aufnahme des Werkes erwarten zu dürfen.

Um das störende Umwenden der Blätter zu vermeiden, ist der Text einzeln gedruckt worden, die Ausstattung in Hinsicht v. Druck und Papier ist vorzüglich, der Preis äusserst billig.

St. Gallen d. 1 Aug. 1826.

Huber et Comp.

Intelligenzblatt

zur

CAECILIA.

1826.

Nr. 20.

Ankündigung
der Errichtung einer neuen
Musikverlaghandlung
von
B. Schott's Söhnen
in Paris.

Wir haben die Ehre, unsern Freunden hiermit bekannt zu machen, dass wir, seit dem ersten März d. J. einen Musik-Verlag auch in Paris, unter der Firma

Les fils de B. Schott, à Paris,
rue Bourbon, No. 17.

errichtet haben, und bieten unsere ergebensten dortigen Dienste in allen, das musikalische Fach betreffenden Geschäftvorfallenheiten, hiermit an. Alle dahin einschlagenden Aufträge werden wir zur Zufriedenheit aller, die uns mit ihrem Zutrauen beehren, ausführen, wie dieses bisher, für Mainz unter der Firma: Hofmusikhandlung von B. Schott's Söhnen, in Antwerpen unter der Firma: Adam Schott, geschehen ist und gleichfalls fortwährend geschehen wird.

Die bis jetzo im Pariser Verlag erschienenen Werke sind folgende:

Beethoven, grand Quatuor pr. 2 Vlons, A. et Vclle. Oeuv. 127.

Ferdinand Ries, Introduction et Rondeau, pour Piano et Cor obligé ou Violoncelle. Oeuv. 113. *No.* 2.

F. Ries, Sextuor pour Piano et Harpe, ou deux Piano, avec accomp. de Clarinette, Cor, Basson et Contrebasse, ou en Quintuor avec accomp. de Vlon, A. et Vclle, ou en Duo pour Piano et Harpe, ou deux Piano, sans accomp. en jouant les petites notes. Oeuv. 142.

F. Ries, Trio pour Piano, Vlon et Violoncell. Oeuv. 143. *Pr.* 6. *francs.*

Wir beabsichtigen, unseren verehrlichen Herren Collegen in Teutschland, durch unser Etablissement in Paris, dem Mittelpunkt alles musikalischen Verkehres in Frankreich, auch noch auf andere Weise nützlich zu werden. Wie dieses geschehen kann, wird durch ein besonderes Circular mitgetheilt.

Mainz den 15. April. 1826.

B. Schott's Söhne.

Neue Verlag-Werke
in der Grosherzogl. Hofmusikhandlung
von
B. Schott's Söhnen in Mainz.

Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozart'schen Requiem. 1 fl.

Statt ausführlicher Anzeige des Inhaltes dieser Broschüre, verweisen wir auf das Intelligenzblatt des 16. Cäcilienheftes, wo der ganze Inhalt verzeichnet und daraus die Gründlichkeit des gezogenen Resultates genügend zu entnehmen ist.

Die ursprünglich offenkundig gewesene Thatsache, dass das unter dem Namen des Mozartischen bekannte Requiem grossentheils nicht Mozarts, sondern Süssmayers Arbeit sei, war in neueren Zeiten ganz vergessen. Man war, dadurch, dass man das Werk überall „das Mozartische Requiem" nennen hörte, nach und nach so unvermerkt gewohnt geworden, es für ein durchgängig wirklich Mozartisches Werk und also für ein echtes Werk desjenigen zu nehmen, dessen Namen es trug, dass von unsern Zeitgenossen fast Niemand mehr anders wusste und glaubte, als es sei gänzlich Mozarts eigene Arbeit, ein Glaube, welcher, als in Nr. 11 der *Cäcilia* die ursprünglich offenkundige Thatsache wieder in Erinnerung gebracht wurde, sogar Vertheidiger fand, welche den nach und nach eingeschlichenen Glauben an die durchgängig reine Abstam-

mung des Werkes von Mozart selbst, zu vertheidigen unternahmen.

Durch die bisherigen Forschungen die Sache ins Klare gesetzt zu sehen, kann der kunstliebenden Welt, und insbesondere jedem wahren Verehrer des göttlichen Mozart, nicht anders als höchst anziehend sein, und es scheint um so mehr an der Zeit, das Publikum auf die in der besagten Schrift enthaltenen thatsächlichen Begründungen hinzuweisen, da dieselben nicht nur in Teutschland, wie es scheint, mehrfältig misverstanden worden sind, sondern die Auszüge, welche teutsche und ausländische Zeitschriften aus der Weberschen Schrift geliefert, grösstentheils ziemlich fabrikmässig gearbeitet, ihren Lesern die Thatsachen irrigerweise ganz anders erzählen, als sie in der Weberschen Schrift selbst enthalten sind, wie denn z. B. einige französische Tagblätter jetzt die herrliche Mozartsche Reliquie für ein bloses aus Tonstücken von Händel, von Mozart und von Süssmayer zusammengekleistertes *Pasticcio*, für eine buntscheckige Landcharte u. dergl. ausgeben wollen, und behaupten, es sei in Frankreich längst bekannt gewesen, dass Süssmayer nach Mozarts Tode nicht allein ganze Stücke zu Mozarts Werke hinzukomponirt, und nicht allein ganze Stellen, sondern sogar zwei ganze Fugen von Händel eingelegt habe! Man lese z. B. das *Journal des débats* v. 10. Oct. d. J., wo, neben solchem unmässigen Ueberbieten an sich wahrer Thatsachen, auch eine Menge von Nebenumständen misverstanden, Hr. Stadler mit Hrn. André verwechselt wird u. dgl. m.: —

Une guerre terrible vient d'éclater en Allemagne parmi les musiciens; l'imprimerie, la gravure, la lithographie fournissent des munitions aux deux armées qui se battent à coups de pamphlets. Il ne s'agit point d'une Boucle de Cheveux, ni d'un Seau enlevés. La cause des hostilités est plus noble et surtout plus sérieuse; il s'agit d'une messe des morts, du sublime Requiem que l'on a publié sous le nom de Mozart, et qui n'est plus de cet auteur, s'il faut en croire les harangues, les discours et les Mémoires des advocats de la partie adverse, et surtout les pièces du procès, qui semblent démontrer, jusqu'à l'évidence, une assertion qu'il eût été imprudent de mettre en avant sans l'appuyer de preuves convaincantes. Tout le monde connoit les circonstances qui précédèrent et suivirent la composition de ce Requiem; je les rappellerai pourtant ici, pour que ma partie historique soit complète. Voici ce que disent les auteurs du Dictionnaire des Musiciens; M. de Sevelinges a rapporté aussi le même fait dans la Préface du Requiem.

„Mozart avoit entrepris la composition de son Requiem „à la demande d'un inconnu. Un jour qu'il s'entretenoit à ce „sujet avec sa femme, il lui avoua qu'il étoit persuadé que „c'étoit pour lui-même qu'il le faisoit, ajoutant qu'il croi„yoit qu'on l'avoit empoisonné. Sa femme, désolée de ne

„pouvoir dissiper une si funeste impression, parvint à lui „soustraire sa partition. Il parut se remettre un peu. La „partition lui fut rendue, et bientôt après il retomba dans „sa mélancolie. Le jour de sa mort, il fit apporter le Re„quiem sur son lit. N'avois-je pas raison, s'écria„t-il, quand j'assurois que c'étoit pour moi que „je composois ce Requiem? et des larmes s'échappèrent „de ses yeux. C'étoit le dernier adieu qu'il faisoit à son „art. Après sa mort, l'inconnu se présenta, reçut le Re„quiem, et on n'en a eu depuis aucune nouvelle; mais la „veuve de l'illustre compositeur avoit conservé la partition.“

Mozart avoit pris des engagemens, la mort le surprit avant qu'il eût terminé son ouvrage, il n'avoit même jeté sur le papier que quelques phrases; le dessin de certains morceaux étoit à peine arrêté. Il falloit satisfaire l'inconnu et remplir les conditions du traité. La partition de Mozart fut remise entre les mains de Sültzmayer, qui remplit les vides laissés par Mozart, mit en oeuvre ses idées, suivit son plan avec autant d'adresse que d'habileté, écrivit l'orchestre avec autant de vigueur que d'élégauce, composa des morceanx entiers, et l'enrichit de plusieurs passages de Handel, et de deux fugues entières de ce maître. Telle est la partition que l'inconnu accepta comme l'oeuvre de Mozart, et que l'Europe musicale a admiré sous ce nom pendant trente-quatre ans. Il faut rendre justice pourtant aux connoisseurs qui, depuis longtemps, ont signalé les fugues de Handel, intercalées dans le Requiem. Quant au travail de Sültzmayer, il est excellent, il fait le plus grand honneur à ce maître; on a donc pu l'attribuer à Mozart, avec d'autant plus de raison que ce dernier en avoit fourni les idéesmères, les dessins d'orchestre, les effets principaux, et que Sültzmayer s'étoit attaché à suivre les pas de so prédécesseur en imitant son style.

L'abbé Stadler, dont on connoit la science profonde et la grande érudition, possède le manuscrit autographe de Mozart, que l'on a conservé tel qu'il est sorti des mains de ce compositeur. Il prépare une édition du Requiem dans laquelle on aura soin de désigner avec exactitude les parties qui appartiennent à Mozart, à Handel et à Sültzmayer. La topographie de ce pasticcio religieux sera très recherchée des amateurs. La carte du Requiem de Mozart ressamblera à la carte du département de Vaucluse: le comte de Provence, le Pape et le prince d'Orange ont contribué tous le trois à la formation de ce département.

Etwas treuer ist nachstehender Auszug aus dem Pariser *Journal général d'annonces d'objets d'arts etc.* Nr. 76:

„Nous avons sous les yeux une brochure fort intéressante en langue allemande, intitulée Resultats des „recherches sur l'authenticité du Requiem „de Mozart. L'auteur de cet écrit, M. Godefroy We„ber, s'est fait en Allemagne un nom généralement esti-

„mé, comme compositeur et comme auteur d'un livre „excellent sur la theorie de la composition. — Nous cro- „yons rendre un service à la plupart de nos lecteurs „en leur donnant une idée de cette brochure."

„L'auteur nous trace d'abord l'histoire de l'origine du „Requiem qui a quelque chose de mistérieux. — Un in- „connu se présente un jour chez Mozart, et le prie de „lui composer un Requiem pour une personne chérie; „il met cinquante louis sur la table, et part sans se faire „connaitre. Mozart s'occupe de suite de cette composi- „tion, mais il est interrompu dans son travail par une „autre, celle de l'opéra La Clemenza di Tito, qu'on „lui avait demandé pour le sacre de l'empereur Léopold, „à Prague. — L'inconnu se présente de nouveau, et de- „mande si le Requiem est fini; le compositeur s'exuse, „et promet de s'en occuper de suite avec zèle. — L'e- „tranger, satisfait de l'excuse et de la promesse, se reti- „re, laissant de nouveau cinquante louis. Mozart travail- „le sans interruption, et au bout de quatre semaines le „Requiem est terminé. — Mais peu de temps après le „grand compositeur n'est plus! L'inconnu revient, et on „lui remet le manuscrit, les uns disent fini, les autres di- „sent incomplet. Il s'éloigne, et depuis trente ans le ma- „nuscrit n'a pas reparu. Cependant on a trouvé après „la mort de Mozart quelques brouillons de l'ouvrage, „et c'est M. Sussmayer, élève du défunt, qui s'est char- „gé de remplir le vide qui existait dans ces brouillons „séparés. La veuve du maitre allemand vendit l'ouvrage „ainsi complété à MM. Breetkopf et Hartel, éditeurs de „musique à Leipsic. Sussmayer écrivit le 8 septembre „1800 à cette maison, qu'il avait trouvé le manuscrit, non „achevé, parmi les papiers de Mozart, indiquant les mor- „ceaux du grand compositeur."

„Quoique cette lettre fût publiée le 1er Octobre 1801, „par le Journal de musique de Leipsic, on avait oublié „en Allemagne presque généralement que le Requiem „n'etait pas entièrement de Mozart, et la plupart des di- „lettanti allemands en admiraient avec enthousiasme „tous les morceaux sans exception. M. G. Weber, en „leur rappelant dans un article du Journal de musique, „*Cäcilia*, publié à Mayence, qu'une partie n'était que d'un „élève de Mozart, ôta à la plupart leur illusion; d'au- „tres au contraire firent la guerre à M. Weber par des „articles ou brochures, assurant que le Requiem entier „était de Mozart. M. Weber, pour leur prouver la vé- „rité de son assertion, et pour constater un fait intéres- „sant pour le monde musical, écrivit à toutes les per- „sonnes à même de donner des renseignemens. Toutes „(on remarque parmi elles les noms respectables de MM. „Rochlitz, N. Hummel, C. M. de Weber, Neukomm, etc.) „confirmèrent, ainsi que la lettre de Sussmayer, ce que „M. Weber avait avancé. M. Weber, non content d'a- „voir pour lui le témoignage de ces personnes, examine

„les morceaux de l'ouvrage, et désigne ceux qui par leur „infériorité ne peuvent pas être attribués à Mozart; il „va plus loin, il avance que plusieurs morceaux „que Sussmayer prétend n'être pas de Mo„zart, sont de ce célèbre compositeur."

„Tous les doutes que pourraient encore avoir quel„ques personnes sur ce que M. Weber soutient, seront „bientôt dissipés par la publication d'une nouvelle édi„tion du Requiem de Mozart, qu'annonce M. J. André á „Offenbach, près Francfort, et dans laquelle on aura „soin de mettre devant chaque morceau *M.* ou *S.*, lettres „initiales des noms des deux compositeurs. Il sera inté„ressant de remarquer par ce moyen la différence de mé„rite des deux compositions, et de comparer, avec cette „édition, le jugement que M. Weber prononce sur la „part que chacun d'eux a eue dans l'ouvrage commun."

Dass indessen auch dies Notizen nur halb getreu sind, fällt jedem mit der Sache Vertrauten in die Augen.

Je mehr aber, wie man sieht, die Auszüge aus der hier befraglichen Schrift theils unbestimmt und selbst unwahr, jedenfalls ungenügend sind, desto mehr verdient diese, die wahren mozartischen Kränze verfechtende Schrift selbst aufmerksam gelesen, beherzigt, und zu dem Ende jedem nach Wahrheit Strebenden empfohlen zu werden.

B. Schott's Söhne.

Ferdinand Ries, Trio pour Piano, Vlon et Violoncelle. Oeuv. 143. Pr. 6 francs.

Der Heros unter den Pianofortisten unserer Zeit, der in seiner Art unerreichbare F. Ries, dessen Name nicht allein von jedes Clavierspielers, sondern von eines jeden Kunstfreundes Munde wiederhallt, tritt hier wieder mit einem neuen Werke auf, in dem er sich, wenn dies möglich ist, noch glänzender und gediegener als in seinen früheren Compositionen, als Stern erster Grösse und als unbeschränkter Beherrscher nicht allein seines Instrumentes, sondern auch des Tonsatzes selbst, und als Meister der bezauberndsten Instrumentaleffecte bewährt.

Indem die unterzeichnete Musikhandlung sich Glück wünschen darf, dass ihr vergönnt ist, ihren Musikverlag auch durch die Herausgabe dieser ausgezeichneten Tondichtung des Herrn Ries schmücken zu können, sei hier nur noch dieses erwähnt, dass sie es für Pflicht gehalten, das Äussere der Ausgabe dieser köstlichen Komposition der Würde des Werkes selbst gemäss auszustatten, und dass sie zugleich durch mässigen Ladenpreis dem Publicum die Anschaffung dieses Kunstschatzes zu erleichtern gesucht.

B. Schott's Söhne.

Zwei Violoncelle zu verkaufen.

Bei B. Schott's Söhnen, Grossh. Hofmusikhandlung in Mainz, sind gegenwärtig, nebst mehren guten italienischen Geigen, folgende zwei Violoncelle zu verkaufen:

1tes Violoncell, verfertigt im Jahr 1713 von Leonhard Maussiell in Nürnberg.

2tes Violoncell, verfertigt im Jahr 1771 von Jean Joseph Stadelmann, K. K. Hofpauken- und Geigenmacher in Wien.

Beide Instrumente sind, obwohl das erste 112 Jahr und das zweite 54 Jahr alt, doch so vortrefflich gut erhalten, und in Fülle und Klang des Tones so ausgezeichnet, dass sie diese öffentliche Anzeige eigens verdienen.

Die Preise sind: für das erste, Dreissig und für das zweite, Zehn Louisd'ors, den Louisd'or à 11 fl. oder 7 1/3 Rthlr.

Glas-Harmonika.

Eine in gutem Stande befindliche Glas-Harmonika ist zu billigem Preis zu haben bei

B. *Schott's Söhnen*
in Mainz.

Ertheilung eines Privilegiums gegen den Nachdruck u. s. w.

Auszug aus dem Grossherzogl. Hessischen Regierungsblatt vom 13. *October* 1826.

Am 13. September dieses Jahrs ist dem Grossherzoglich Sächsischen Hof-Capellmeister J. N. Hummel zu Weimar für sein unter dem Titel: „Ausführliche theoretisch practische Anweisung zum Spielen des Pianoforte, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung etc.“ — erscheinendes Werk ein Privilegium gegen den Nachdruck auf 12 Jahre in der Art allergnädigst ertheilt worden, dass dieses Werk während dieser Zeit weder ganz, noch in Auszügen oder unter sonstigem Namen in dem Grossherzogthum nachgedruckt, noch auch irgend ein Nachdruck darinn verkauft werden darf.

Musik-Anzeige.

Bei Falter und Sohn in München hat die Presse verlassen:

Vierstimmige Gesänge, von englischen Tonsezzern, mit deutschen Worten; in Partitur. 1tes Heft. Preis 1 fl. 12 kr.

Diese Gesänge zeichnen sich durch ihren innern Gehalt und Gediegenheit vorzüglich aus, und sind ganz dazu geeignet, das Edle und Erhabene in dem Gesang zu verbreiten.

Die Compositionen hievon kann man als ächte Muster eines eben so gründlich als geschmackvollen Tonsatzes aufstellen.

Die unterlegten deutschen Worte lassen nichts zu wünshen übrig, und werden jeden Kenner zufrieden stellen.

Bemerkung für die Buchbinder, beim Einbinden des fünften Bandes.

Beim Einbinden des aus den Heften 17, 18, 19, 20 bestehenden fünften Bandes, werden die vier Intelligenzblätter zusammen hintenan gebunden, so daß die Bögen, welche unten am Rande die Signaturen 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 16*, 17, 18, 19, 20, 21 22, 23 tragen, ununterbrochen nacheinander fortlaufen, dann die mit den Signaturen A bis H versehenen Bögen der Intelligenzblätter.

Die Notenblätter und Zeichnungen bleiben einzeln bei den betreffenden Blattseiten. Der halbe Bogen worauf Titelblatt und Inhaltsanzeige stehen, wird, wie sich von selbst versteht, ganz voran gebunden.

Die blauen Umschläge der einzelnen Hefte werden, als unnöthig, beseitigt. Der zugleich mit dem 21. Hefte ausgegeben werdende lichtblaue Umschlag zum 5. Band hingegen ist bestimmt, beim Einbinden des Bandes in Pappe, statt gewöhnlichen bunten Papieres dienen zu können.

